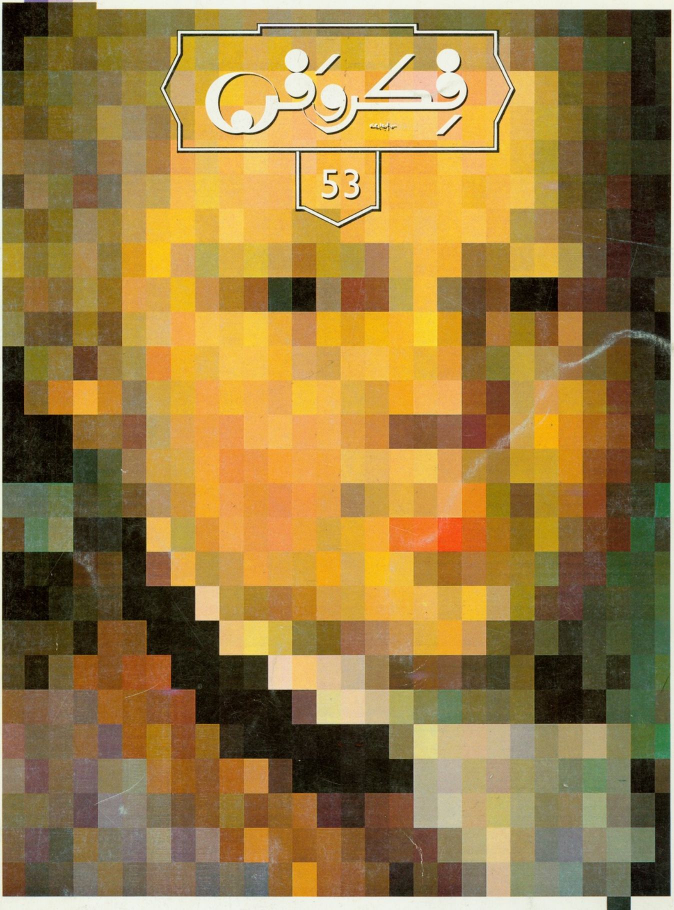
INTER NATIONES

فكر وفن

53



العـامَ عامُ موتسـارت، تعـود ذكرى وفاته للمرّة المائتين، والحقّ أنّ موتسارت كان يستأهل أن نخصّص له وللموسيقى هذا العدد كاملا لولا ما رأينا أن نجيء به من مقال متّصل بأحداث الوحدة الألمانية. العام 1991 هو إذاً عام موتسـارت الذي قيـل عنـه إنّـه هديّـة من السـماء لا يستحقّهـا البشـر؛ وقيـل عنـه إنّـه المؤلف الموسيقي الوحيد الذي تفهمه الشعوب كلّها والأجناس؛ موتسارت الذي تعقِد فيه مؤسّسة السياحة النمساوية أملا واسعا وترقب من عامه هذا خيرا على البلاد كثيرا؛ موتسارت الذي هو الآن أكثر عباقرة الفنّ قابليّة للتسويق، يفوق في ذلك فان غوغ نفسه؛ وحسبُك النجاح الذي نجحه فيلم «أمـاديـوس» للمخـرج فورمان، أو الرواج المنقطع النظير لأغنية «روك مي بيبي». تُعرض في هذا العام مجموعة هائلة من برامـج الكـونسرتو والراديو والتلفزيون، وتقام المعارض، جميعها حول موتسارت، وتنظّم في شأنه شركات الأسطوانات ومـؤسّسـات السيـاحـة العـديد من الحفلات والمعارض. وتنظِّم مدينة زالسبورغ وحدها ألفاً ومائةً من الحفلات والمعارض حول موتسارت. وقد علم جمهور الألمان منذ أشهر أنّ قناة التلفزيون الألماني الأولى تعرض في عطلة عيد الميلاد فيلم «عندما الآلهة تحبّ» الذي أخرجه إيفلد بالسر في عام 1941، ولعب فيه الممثّل هانس هولد دور موتسارت. والعروض تكاد تكون متّصلة في كلّ مكان. ففي كندا، مثلا، يُنظّم مهرجان كبير بعنوان «مجد موتسارت». وبدأ في يناير 1991 بمركز لينكولن في مدينـة نيـويـورك برنـامج موسيقي هائل يشتمل على عزف 835، وهو بداية «عام كولومبوس» في الولايات المتحدة. ونشير إلى أنّ حفلا سيقام في يوم ذكرى وفاة موتسارت بكنيسة «ستيفانس دوم» في فينّا، تعزف فيسه موسيقى كنائسية.

وننتقل في هذا العدد إلى شخصية أخرى، لكن من شخصيات السياسة، بيسمارك الذي كان له عظيم الأثر في السياسة الألمانية في القرن التاسع عشر. واشتهر هو الآخر شهرة واسعة، استغلها بعض السياسيّين من بعده. لكنّ شهرته اختفت الآن، أو كادت، ولا تذكر الآن عامّة الألمان اسمه إلاّ مقرونا بصنف من السمك المخلّل يسمونه «رنكة بيسمارك». وكان معـرض بيسـمارك أوّل نشـاط «للمتحف التـاريخي الألمـاني»، وهـو متحف أهـداه المستشـار كول إلى مدينة برلين بمناسبة الـذكـرى السبعـمائة والخمسين لتأسيسها. ولم يكن أحد، وقتَ الترتيب لذلك المعرض، ليتوقّع أحداث الثالث من أكتوبر 1990 وتحقّق الـوحـدة الألمـانيـة. وإنّـما كان سببان لاختيار بيسمارك موضوعا لأوّل نشاطات المتحف: سبب زمني، وهو أنّ القيصـر فيلهلم الثـاني سرّح مستشـاره بيسمارك. وسبب سياسي متّصل بالوحدة الأوروبية، إذ رأى المنظّمون للمعرض أن «يقفوا، وهم على عتبة الوحدة الأوروبية وقفة ادّكار. . . واستعراض لسياسة ألمانيا إزاء أمم أوروبا ودولها في القرن التاسع عشر». لكنّ أحـداث التـاسـع من نوفمـبر 1989 جعلت لمعـرض بيسـمارك مغزى جديدا: أليس هو القائل بأنّ «التاريخ يدول»؟ وهـا قد تغـيّرت السيـاسـة العـالميـة، وانتهت، للمرّة الثانية، إلى وحدة الألمان. لكنّ الوحدة هذه المرّة لم تُكسب بالحـديـد والنـار، أوكما كان يقول بيسمارك «بالدم والحديد»، وإنّما جاء اتّحاد الدولتين الألمانيتين هديّة وثمرة أثمرتها سياسة السلم ونبذ العنف. بيد أنّ التحام شطري ألمانيا أحدهما بالآخر يحتاج إلى الوقت والتضحية. وليست مصاعب الوحدة في مجالي الاقتصاد والتشريع وحدهما، أو في مجال البنية التحتية وحسب، وإنّما الإشكال كلّ الإشكال في الميدان الثقافي. ولا يمكن، في وقت وجيز، تسوية الفروق بين حياتين ثقافيتين مختلفتين، شقّت كلتاهما طريقها متجاهلة الأخرى أربعين عاما من الـزمن! ويظهـر لك بعضٌ من ذلـك الإشكـال في الخـلاف الـذي نشب في شأن الأديبة كريستا فولف، مع أنّها كانت حصلت من الشرق والغرب على أرقى الجوائز الأدبية. وما سبب الخلاف، في الظاهر، إلاّ قصّة أصدرتها، تكتب فيها أنّها كانت، هي الأخرى، مراقَبة من أجهزة المخابرات في ألمانيا الشرقية. فأُخذ عليها أنّها تتصرّف تصرّفا انتهازيّا: كانت من مؤيّدي النظام في الشرق، والمستفيدين منه، فلمّا سقط أرادت أن تجعل نفسها في صفوف المعارضة. والسؤال الذي يدور حول النزاع هو: متى وكيف يعيد الأديب النظر في انتماءاته الحزبية والعقائدية. والغريب في كلّ هذا أن تُتّخذ كريستا فولف محورا لما يسمّى الآن «النزاع الثقافي»، مع أنّها لم تُخفِ قطّ تعلّقها بالماركسية. فإن كانت عقيدتها هذه جريمة، فلِمَ مُنحت في عام 1980 جائـزة غيـورغ بوخنـر، وهي أعلى جائـزة أدبيـة من جمهورية ألمانيا الاتحادية؟ ألم يقرأ من منح كريستا فولف الجائزة كتبها؟ أم قرأها، وإذن فلِمَ انتظر بالنقد عشر سنين؟

صورة الغلاف: صورة لموتسـارت بعـد معـالجتهـا بطريقة التركيب الإلكتروني (أنظر الصفحة الخلفية)

صورة الغلاف الداخلية: فولفغانغ أماديوس موتسارت ـ هكذا رسمته بربرا كرافت في 1819 استنادا إلى صور قديمـة. وتُعتـبر هذه الصورة من أصدق صور موتسارت مع أنّها رُسمت بعـد وفـاتـه بقرابة ثلاثين عاما

المحتويات

Konrad Küster 4
MOZART HEUTE
Ein Situationsbericht

كونراد كوستر
الوضع الحالي للدراسات حول موتسارت

Christoph Müller 14
WIE SPIELT MAN MOZART?

كريستوف مولّر
كيف يُعزف موتسارت

Regina Gross 15
WELTPREMIERE VON MOZARTS
«FIGAROS HOCHZEIT»
IN ARABISCHER SPRACHE

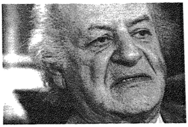
ريغينه غروس
«عرس فيغارو» تُعرض لأوّل مرّة بالعربية

Andreas Bomba 18
CHÖRE, EINE BESONDERHEIT IN DER
DEUTSCHEN KULTURLANDSCHAFT

أندريآس بومبا
الجوقة ومرتبتها في الحياة الثقافية الألمانية

Regina Gross 22
PORTRÄT
Rolf Liebermann, Komponist und ehemaliger
Opernintendant

ريغينه غروس
رولف ليبرمان،
المؤلّف الموسيقي ومدير الأوبرا



Heinz Joseph Herbort (DIE ZEIT) 24
EPIKUREER MIT LEIB UND SEELE
Boulez und sein Ensemble InterContemporain
bei den Römerbad-Musiktagen

هانس يوزيف هيربورت (جريدة دي تسايت)
بوليز وفرقته «إنتركونتمبورين»
في مهرجان «رومرباد» الموسيقي

Rafiq Jouejati 28
DICHTUNG UND MUSIK IN DEN WERKEN
VON IBN ZAIDUN, VERLAINE UND MOZART

رفيق جويجاتي
شعرٌ وموسيقى في أعمال ابن زيدون
وموتسارت وبول فرلين

Regina Gross 35
EINE GROSSE GESTALT DER DEUTSCHEN
GESCHICHTE
Die Ausstellung: «Bismarck, Preußen,
Deutschland und Europa»

ريغينه غروس
معرض «بيسمارك وبروسيا وألمانيا وأوروبا»
يحيي ذكرى شخصية ألمانيا عظيمة

Günter de Bruyn 40
DIE MAUER FIEL -
AUCH IN UNSEREN KÖPFEN?

غونتر دي برين
هل السور ما زال قائما في عقولنا؟

Regina Gross 44
VOM SOCKEL GESTÜRZT
Ging es bei diesem «Literaturstreit»
tatsächlich um die Literatur?

ريغينه غروس
«النزاع الأدبي»
أو النزاع في شأن كريستا فولف

Hussain Ahmed Amin 47
VOM ÜBEL DES RUHMS UND DER SÜSSE
DES ERFOLGES

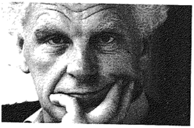
حسين أحمد أمين
عن آفات الشهرة، وحلاوة النجاح

Peter Hoffmeister 54
BLINKFEUER IN DER NACHT
Georg Christoph Lichtenberg

بيتر هوفمايستر
شعلة في الظلام: غيورغ كريستوف ليشتنبيرغ

المحتويات

Michael Bockemühl BLAU - DIE FARBE SEHEN (Teil II)	57	ميخائيل بوكمول الأزرق - رؤية اللون (القسم الثاني)	
Abdessalam Suma DEUTSCHE GELEHRTE, DIE DEM ISLAM GERECHTIGKEIT WIDERFAHREN LIESSEN	66	سومع عبد السلام علماء ألمان أنصفوا الإسلام	
Dorothée Kreuzer KARTHAGO IN RUINEN, DIE NEUEN MEDIEN AM HORIZONT 13. arabisch-afrikanische Filmfestspiele von Karthago	69	دوروتي كرويتسر قرطاج في أزمة مهرجان قرطاج الثالث عشر للسينما	
Regina Gross Tarek Marestani - HOFFNUNGSVOLLE APPELLE AN DEN MENSCHEN	72	ريغينه غروس معرض للرسام طارق مارستاني	
Salman Qataya DIE DREI BLINDEN UND DIE DREI KÜNSTLER	74	سلمان قطاية العميان الثلاثة والفنانون الثلاثة	
Jochen Pleines GERMANISTIK IM MAGHREB	82	يوخن بلاينس مؤتمر الدراسات الألمانية في المغرب العربي	
KULTURCHRONIK	84	أحداث ثقافية	
BÜCHER	90	قراءات	



FIKRUN WA FANN, Nr. 53, Jahrgang 28,1991.

فكر وفنّ، عدد 53 ، السنة الثامنة والعشرون، 1991 .

الاصدار والنشر: INTER NATIONES . إدارة التحرير: الدكتورة روزماري هول. التحرير: ياسمينة أمقران، الدكتور محمد الصادق طراد، عمر الغول. الاشراف على الترجمة: الدكتور محمد الصادق طراد. الترجمة: عمر الغول.

الصفّ: Fotosatz Froitzheim GmbH, Bonn . التصميم: Graphicteam Köln .

الطباعة: Bonner Universitäts Buchdruckerei, Bonn .

عنوان هيئة التحرير:

Dr. Rosemarie M. Höll

Hauptstr. 44, D-7311 Schlierbach

لايجوز إعادة طباعة نصوص أو صور من هذه المجلّة إلاّ بإذن من الناشر. ويعلن الناشر أنّ الآراء الصادرة في هذه المجلّة إنّما هي في الأساس آراء المؤلّفين.

©1991 INTER NATIONES

مقال «فيرشوف» من عددنا 52 مأخوذ من جريدة DIE ZEIT

BILDNACHWEIS FIKRUN WA FANN NR. 53

Umschlagseite 1: Graphicteam Köln
Fotos aus: V. Braunbehrens & K.–H. Jürgens, MOZART – Lebensbilder, Gustav Lübbe Verlag:
Umschlagseite 2: Ges. der Musikfreunde, Wien.
Seite 5, 8: Intern. Stiftung Mozarteum, Salzburg.
Seite 6/7: Gavin Graham Gallery, London.
Seite 6, 9: Staatsarchiv, Augsburg.
Seite 7: Musée Carnavalet, Paris.
Seite 10/11, 15: Deutsches Theatermuseum, München
Foto Seite 14: Susesch Bayat, Berlin
Seite 16: © 1990 «Opera in Arabic», A. Sadek & El-Sissi, Kairo
Foto Seite 17: aus «Akher Saa»
Fotos Seite 18, 19 rechts unten: dpa/Kemmether
Foto Seite 19 rechts oben. dpa/Tschauner
Foto Seite 19 links: dpa/Dick
Seite 35: Furstin Ann Mari von Bismarck, Friedrichsruh
Seite 37: Cabinet des Estampes, Straßburg
Seite 38. Hamburger Kunsthalle
Seite 39: Nationalgalerie SMPK, Berlin
Fotos Seite: 3, 41, 46, 84: Isolde Ohlbaum, München
Foto Seite 42: dpa/Giehr
Foto Seite 43: dpa/Knefel
Fotos Seite 48, 49, 50, 51: dpa
Seite 3, 57: Courtesy Museum Morsbroich, Leverkusen, © 1991 VG Bild-Kunst, Bonn
Seite 60: Baden-Württembergische Bank, Stuttgart
Seite 61 oben. Courtesy Galerie Isy Brachot, Bruxelles- Paris, © 1991 VG Bild-Kunst, Bonn
Seite 61 unten: Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, © 1991 VG Bild-Kunst, Bonn
Seite 64 oben/unten: © 1991 VG Bild-Kunst, Bonn
Fotos Seite 70: Ali Bedoui, Tunis
Foto Seite 73: U. Loeper, Celle
Seite 3, 76, 77, 80, 81: aus: ASIL ARABER, hrg. Asil Club, Georg Olms Verlag, Hildesheim, 1985
Foto Seite 94: Gertrud Vogler, Zürich

الوضع الحالي للدراسات حول الموسيقار موتسارت

كونراد كوستر

لإنْ كان كلّ جيل يحدّد علاقته بالتاريخ من جديد، فإنّه يكوّن بالضرورة تصوراته الخاصة وآراءه في الناس الذين تركوا بارز الأثر في التاريخ. لكنّا إذا نظرنا إلى الموسيقى وجدنا أوضاعا شاذّة تكاد تخالف المنطق، ذلك أنّا لا نرى في كبار الموسيقيين شخصيات تاريخية فحسب، وإنّما نكاد نحسبهم من المعاصرين، لأنّ موسيقاهم جزء من الفنّ المعاصر. أمّا الموسيقيون المعاصرون، فتراهم في وضع أصعب، أقلّ شهرةً، إذ لا يقبلهم الجمهور بسهولة. وقد تلاحظ شيئاً مماثلا في الفنون الأخرى، لكنّك تقرأ مسرحيةً لشكسبير أو قصيداً لغوته، أو تتفحّص لوحة من لوحات ليوناردو دافنشي أو رامبرنت، فيكون لك في الحالات جميعا اتّصال بصري مباشر بالعمل الفني. أمّا العلاقة بمقطوعة من مقطوعات موتسارت، فلا تكون إلّا من طريق النغم، والنغم لا يكون إلّا إذا أُحدث. ومن هنا يأتي الإشكال في تحديد العلاقة التاريخية بالموسيقى: فتقويمنا للموسيقى لا يأتي من العلاقة التاريخية وحدها، وإنّما يأتي أيضا من الطريقة التي تعزف بها مؤلفاته في أيامنا. وللتوضيح: عندما نقرأ اليوم الدراسة عن موتسارت التي أُلفت في 1856 بمناسبة عيد ميلاده المائة، يجب أن نراعي أنّ مؤلّفها كتب عن موسيقى كانت تُعزف بطريقة مختلفة عمّا هو معروف اليوم، فكأنّه كتب عن موسيقى غير موسيقى موتسارت. ومع هذا نُفاجأ بأن تصور الأجيال لموتسارت ظلّ ثابتا، ونفاجأ أيضاً بأنّا نجد تسجيلات فريتز بوش لأوبرات موتسارت عصرية، مع أنّها سُجلت قبل نحو ستّين عاما في مهرجان غلايده بورن.

ولعلّ الأسباب أنّ موتسارت هو من أوائل الموسيقيين الذين أُعجب الهواة بتآليفهم منذ البداية، وظلّ هذا الإعجاب شديداً متّصلا. أمّا من قبل، فكان الوضع مختلفاً، إذ كان الإعجاب بالقطعة الموسيقية يقلّ عادة مع قدمها. ثمّ إنّ شخصية موتسارت أحيطت بالحبّ والإجلال بسبب سيرته، وبخاصة في سنيّ حياته الأخيرة، فيما بين 1781 و1791، عندما كان في فينّا. كانت سيرته مثلاً للتصوّر الرومنطيقي عن الفنّان الذي يراد له أن يكون حرّاً في عمله، طليقا في إنجازه، معتدّا بنفسه، وبنفسه وحدها، ثم بمجهوداته ونبوغه، ولا يضرّه أن لا يعيش في سعة. فهو سعيد أو هو فعلاً «أماديوس» أي: المحبوب من الله، كما هو اسمه الثاني. وعلى كل حال، فإنّ موسيقاه توحي بهذا الاتّصال السماوي، فهي ملائكية بريئة.

على هذا النحو كان تصوّر الأجيال لموتسارت، وعلى هذا الأساس كانت علاقاتهم الفكرية والفنية به إلى العقدين الماضيين أو الثلاثة العقود التي تغيرت فيها التصورات أكثر ممّا تغيّرت في المائة والخمسين عاماً من قبل. بيد أنّ ما وصل إليه البحث العصري في شأن موتسارت لا يمكن أن يكون بدوره إلّا وليد عصره، فهو نسبي لا محالة. بدأت أبحاث موتسارت في 1954 بأن شُرع وقتئذ في مراجعة شاملة لجميع مؤلفاته استمرت إلى 1991. ولاشكّ أنّ الذين بدءوا في هذه المراجعة لم يكونوا كلّهم واعين لضخامة العمل، ولا لبعد أثره. كان العمل، كما قلنا، دقيقا شاملا، فُحصت فيه النوتة التي سجّلها موتسارت علامةً علامةً، فكان أن تبينّ الخبراء تدريجيا الأساليب التي اتبعها موتسارت في تأليفه. والحقيقة أنّهم لم يضنوا في أبحاثهم بالوسائل ولا بالجهود. فالباحث فولفغانغ بلات، مثلاً، لجأ إلى أساليب شبيهة بأساليب البحث الجنائي في دراسة تطور خط موتسارت خلال حياته، وزميله آلان تيسون فحص الورق الذي كتب عليه موتسارت مؤلفاته. وتوصّل كلاهما إلى معلومات عن عمل موتسارت مهمّة: فتبين

مثلا أنّ موتسارت كان يترك بعض الأعمال شهورا، بل سنوات أحيانا، قبل أن يتمّها، وكان يُسوّد كثيراً، ويضع صيغا مختلفة، ثم يقابل بينها ويختار. وكان السائد حتى الآن أنّ موتسارت، لنبوغه، يبدأ تأليف الكونسرتو، فيفرغ منه في أيام قلائل.

وصاحب هذه الأبحاث العلمية مرحلة جديدة من مراحل البحث السيكولوجي والتأريخي في موتسارت. والجانب التأريخي هنا متعلق بالنواحي الأدبية في السيرة. ويتعيّن الآن مقابلة نتائج مرحلة البحث هذه بالنتائج التي انتهت إليها الأبحاث التاريخية الموسيقية. وكما نرى، فإنّ البحث في موتسارت هو الآن، بشكل عام، في مرحلة انتقالية: فالأعمال قائمة على قدم وساق. والسيرة الكاملة الصحيحة غير موجودة. ولا يمكن، على كلّ حال، أن تظهر في هيئة الدراسة الواسعة التي كتبها في القرن التاسع عشر الباحثون في موتسارت. وتوصّلنا إلى نتائج جديدة في المجال الموسيقي العملي مع أنّه زُعم حتّى عهد قريب أنّ الرجوع إلى الأصل لن يأتي في المجال التطبيقي بتجديد ذي شأن. وكان يُعتقد أنّ مؤلّفات موتسارت للبيانو إذا عُزفت على البيانو المطرقي الأصلي تكون أرخم وأشفّ ممّا تكون عند عزفها على البيانو العصري (وقيل كذلك في موسيقى بيتهوفن وشوبرت). لكنّ هذا الرأي تغيّر في المدة الأخيرة وتوصّل نيكولاوس هارننكورت إلى نتائج جديدة بعد دراسة أوبرات لموتسارت. وفنّد جون أليوت غاردنر الرأي المنتشر الزاعم بأنّ الأداء الأصلي للقطعة الموسيقية يؤدّي حتما إلى انطباع رصين شبه مجدب. وتُظهر تسجيلات ليونارد بيرنشتاين الاخيرة شكلا جديدا من الأداء الموسيقي الأصلي، إن صحّ الجمع بين الجدّة والأصالة. ذلك أنّ النوته تداخلت في أداء بيرنشتاين على نحو غير معهود، يوحي بأنّ الأنغام مركّبة من أصوات كثيرة تجمّعت. وعاب بعض الناقدين على بيرنشتاين أنّ أداءه مبتذل، أو هو مفرط العاطفية. ونعتقد أنّ الناقد ظلم ههنا بيرنشتاين الذي لم يأت بما أتى به الاّ لأنّه تعمّق كثيرا في تلك المقطوعات.

وَلْنَعُدْ إلى موتسارت لنتساءل، بعد مائتي عام من وفاته، فيما يكون تقويمنا لسيرته مختلفا عن تقويم السلف إيّاها.

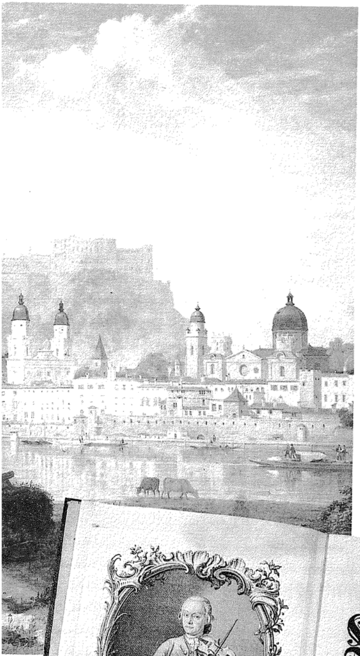
وُلد موتسارت في 27 يناير 1756 بمدينة سالسبورغ. وكان أبوه ليوبولد يعمل موسيقيا لدى أسقف مدينة سالسبورغ منذ 1740، في الأرجح، ثمّ ارتقى بمرّ السنين من عازف على الكمان بسيطٍ إلى نائب رئيس الأوركسترا.

وكان نشاط ليوبولد موتسارت الموسيقي لا ينتهي في الكنيسة ويمتدّ إلى قصر ذلك الأسقف الذي كان إلى جانب وظيفته الكنائسية أميراً وإقطاعيا من أكبر الأمراء الألمان وأغنى الإقطاعيين. وكان ليوبولد، إلى جانب أعماله تلك، مربيا ومنظرا في الموسيقى، ترك لنا كتابا في تعليم العزف على الكمان، صدر في عام 1756، وتُرجم في الخمسين السنة اللاحقة إلى الفرنسية، والهولندية، والروسية. ونحن لا نوافق كثيرا على ما قيل في شأن ليوبولد موتسارت من أنّه ملحّن قليل النجاح، لم يخرج عن إطار واجباته الوظيفية، وإلاّ فلِمَ خصّص إذن ما خصّصه من وقت لهواياته التربوية والموسيقية؟ فهذا جانب ذو أهمية غير قليلة بالنسبة إلى بداية سيرة ابنه. ومن الثابت أن ليوبولد موتسارت قد اهتمّ منذ 1759 اهتماما خاصّا بتدريس أطفاله بنفسه أوّليات الموسيقى ومبادئها النظرية. علّم في البداية ابنته ماريا آنه العزف على البيانو وهي في الثامنة. ونحن نستطيع أن نتخيّل أخاها فولفغانغ أماديوس في تلك الفترة قد فطن إلى عمل أبيه مع اخته وبدأ يتابعه. ومهما يكن من شيء، فإنّ موتسارت كان،

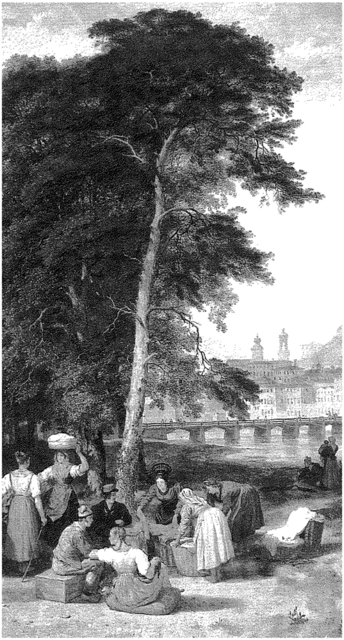
فولفغانغ وأخته نَنَّارل - رسم على العاج صغير من عام 1765 للفنّان أوزيبيوس يوهان ألفن

وهو في الرابعة، يعرف عزف بعض المقطوعات البسيطة على البيانو، في سنٍّ، كما ترى، لا يكاد الطفل يتلقّى فيها لغة أجنبية على نحو عفوي.

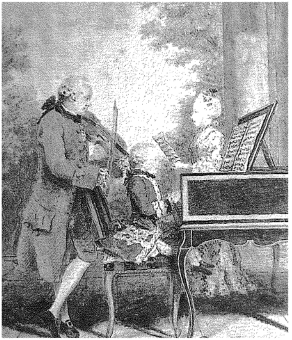
ونستنتج من كون موتسارت بدأ يتعلّم الموسيقى في سنّ مبكّرة جدّاً، لم تتعلّم في مثلها أخته، أنّه أراد ذلك. فالرغبة جاءت من الصبي، ليس من الأدب، وإلاّ لعلّم ابنته في سنّ مبكّرة، هي الأخرى. ويصحّ الاستنتاج نفسه في حقّ مؤلفات موتسارت الأوَل، فقطعته البِيانية المعتدلة البطء Andante KV 1a لايمكن أن تُعزى إلى أسلوب والده لفرط سذاجتها، ولا يمكن إلاّ أن تكون من تأليف طفل. ويغلط كُتّاب السير الذين وصفوا ليوبولد موتسارست بأنّه مربّ شديد قاس، يعامل الأطفال معاملة المروّض للوحوش. ولكن ظاهر الأمر هو أنّ ليوبولد لم يحمل ابنه على التأليف، وإنّما ألّف الصبي من تلقاء رغبته، فما كان من الأب إلاّ أن ينظر نظرة المربّي إلى ذلك التأليف، لا أكثر ولا أقلّ. ولم يُعرف عن موتسارت الصبي فرط رغبته في الحفظ والتعلم إلا في الجزء الثاني من هذا القرن بعد اكتشاف وثائق جديدة. فتلك المقطوعة البيانية التي ذكرنا هي واحدة من مقطوعات أربع ألّفها الصبي وعُثر عليها في 1956 . والملفت أنّها ليست مكتوبة بخطّ الصبي وإنّما بخطّ والده، إذ أنّ موتسارت لم يكن يستطيع وقتئذ قراءة النوتة ولا كتابتها، وكان يحفظ مؤلّفات غيره عن ظهر قلب. أمّا مؤلّفاته هو فكان يرتجلها ويمليها على أبيه، فيكتبها بالنوتة. وليس لدينا من مخطوطات لفولفغانغ أماديوس إلاّ من بعد 1763 .



كتاب ليوبولد موتسارت في تعليم العزف على الكمان



مشهد من مدينة سالسبورغ رسمه فيليب هوتكينس روجرس في 1842



ليوبولد موتسارت مع ابنه وابنته ـ رسمٌ بالألوان المائية للويس كَرُوغيس دي كارمونتلّه من عام 1763

كان أبو موتسارت، كما قلنا، يعمل عند سيغسموند كريستوف فون شراتنباخ، أسقف سالسبورغ. وقد ساهم هذا الأسقف كثيرا في التكوين الموسيقي لموتسارت الصبي، بتمكينه عائلةَ موتسارت كلّها من القيام بعدة أسفار طويلة. كانت الرحلة الأولى في بداية 1762، حملت العائلة إلى ميونيخ، ثم إلى فينّا في خريف العام ذاته. هنالك أظهر ليوبولد موتسارت حذقة في ربط العلاقات، فقد تعرّف إلى عديد من الممثّلين الدبلوماسيين، شجعوه على زيارة بعض المدن في غرب أوروبا. فرحلت العائلة في صيف 1763 إلى باريس، ثمّ منها إلى لندن، حيث أطالت الإقامةَ ثمّ قفلت راجعة إلى سالسبورغ فبلغتها في 1766، بعد أن مرّت بهولندا، وفرنسا وسويسرا والجنوب الألماني. وهكذا تسنّى لموتسارت، وهو في الحادية عشرة، أن يتعرّف من البلاد الأجنبية ما لم يتعرفه إلاّ القليل من الموسيقيين في زمانه. وكان له في تلك الأسفار نفع كبير، فقد ظهر للجمهور وعزف أمامه من ناحيةٍ، وتعرّف من ناحية أخرى موسيقى عصره والأذواقَ التي كانت سائدة في عواصم أوروبا. وكان لهذا كلّه أثر كبير في تكوينه وإنماء قدرته على التأليف إنماءً سريعا حتّى أنّ هذه السرعة جلبت عليه متاعب لم تكن في الحسبان. ذلك أنّ الناس ارتابوا في أمره لصغر سنه. سافر بصحبة أبيه للمرّة الثانية في خريف 1767 إلى فينّا حيث ألّف أوّل أوبراته الإيطالية La finta semplice .

وأراد موتسارت أن يكون عرضها الأول في فينّا، لكنّ بعض الموسيقيين نجحوا في منع العرض للسبب المذكور. وسيظلّ موتسارت سنين عديدة يقاسي من أنّ الناس ينكرون أنّ صبيا في سنّه يأتي بما يأتي به من الإبداع الموسيقي. أمّا وهو طفل عازف فقد أعجب بنبوغه، وأمّا وهو صبّي مؤلّف فقد أنكر عليه ذلك.

وكانت رحلات موتسارت إلى إيطاليا من بعد أكثر توفيقا، لأنّ أسلوبه ازداد نضجا. سافر حتّى نابولي في رحلته الإيطالية الأولى التي كانت عام 1770. ثمّ سافر إلى إيطاليا مرّتين أخريين بعد أن كُلّف بكتابة أوبرات تُعرض في ميلانو. وطرأ جديدٌ في ظروف حياة موتسارت بعد أن فرغ من آخر تلك الأوبرات في عام 1773. فقد مات أسقف سالسبورغ وخلفه الكونت هيرونيموس كولوريدو، فساس الحياة في القصر سياسةً صارمة ومنع عائلة موتسارت من كثرة الأسفار. وألّف فولفغانغ في تلك المدّة قسما هاما من إنتاجه الفكري: كونسرتوهات كثيرة، وسمفونيات، بادئا ببعض كونسرتوهات الكمان والسمفونيات التي تُعدّ من المؤلفات الأساسية في موسيقى الكونسرتو العصرية. ولم يسافر فولفغانغ موتسارت الى الخارج من جديد إلاّ في عام 1777، سافر إلى باريس أوّل سفرة لم يصحبه والده فيها.

لم يوفّق موتسارت في سفرته تلك التي لم يفرغ منها حتّى ألمّت به وبعائلته نازلة كبرى. وكان الداعي إلى سفرة باريس بحث موتسارت عن وظيفة جديدة خارج سالسبورغ، وَدَّ لو أنها كانت في باريس، ولو أنّها عُرضت عليه في ميونيخ أو في مانهايم لقبل بها أيضاً، لكنّ شيئا لم يُعرض عليه. فقد توقّف، وهو في طريقه إلى باريس في ميونيخ وفي مانهايم، وتبيّن له من جديد ارتياب الناس في أمره، لا يكاد بعضهم يصدّق أنّه، في سنه المبكّرة تلك، قادر على الإتمان بما يأتي من الأعمال الفذة. دخل في ميونيخ على أحد الأمراء يلتمس وظيفة عنده، وكان موتسارت زاره في رحلته الأولى وهو في السادسة، فلم يأخذ الأمير طلبه مأخذ الجدّ وعامله معاملة الناشئين. وفي باريس، لم يُكتب لموتسارت كبير نجاح ولم يحتفل الجمهور به هذه المرّة كما احتفل به عندما عزف بين يديه وهو صبي.

أخفق موتسارت إذن في هذه السفرة، ولم يجن منها من فائدة سوى ما انتهى إليه في أثنائها من تصوّرات بشأن

كونستانسه فيبر، زوجة موتسارت. صورةٌ لها على الحجر طبقا لرسم جوزيف لانغه من عام 1789

مستقبل عمله. فقد رأى من الأفضل أن يعمل عمل الفنّان الحر، فيستقلّ بنفسه، ويعيش من دروس البيانو ومن العزف في جوقات الكونسرتو، وطباعةِ نوتة بعض المؤلّفات الموسيقية المختارة وإصدارها. ولم تكن هذه التصوّرات لترضي أباه، كما سيأتي، فخاصمه خصاما شديداً عندما كان فولفغانغ في مانهايم، وكادت القطيعة تحصل بينهما. ثمّ انتقل فولفغانغ إلى باريس، فلم يلبث أن وصل إليه خبر موت أمّه المفاجئ.

اهتمّ المؤرّخون فيما بعد وكُتّاب السير اهتماما كبيرا بالخلاف الذي كان بين موتسارت وأبيه في تلك الفترة، وسببه أنّ الشاب لم يكن مجدّاً في البحث عن وظيفة جديدة، وأنّه أحبّ ابنة أحد المستخدمين في مسرح مانهايم تُدعى ألوسيا فيبر، وقد صارت فيما بعد مغنية ناجحة. وأرادت ألوسيا - عندما تعرّفت بموتسارت - أن تسافر معه إلى إيطاليا لتستكمل خبرتها الموسيقية، فاغتاظ ليوبولد موتسارت وكتب إلى ابنه يشنّع عليه أن يفكّر في الطواف في إيطاليا بصحبة فتاة لم تتمكن من الغناء بعد، بينما كان من حقّه أن يفكّر في مستقبله ويصرف وقته فيما ينفع. صدر مؤخّرا عن بعض الخبراء بعلم النفس دراسة تقول بأنّ هذا

الخلاف يحمل أخَص علامات المواجهة التقليدية بين الآباء والأبناء. لكنّا نرى هذا التحليل ناقصا، إن لم يكن خاطئا. فموجدة ليوبولد على ابنه جاءت من أنّ الأب، كما كتب في إحدى الرسائل، تباهى في سالسبورغ بالنجاح الذي توقّعه لابنه في باريس، فلمّا اخفق الابن، ندم الأب أن سبقه لسانه، وأشفق على سمعته، وربّما خشي من أن يضعف مركزه في سالسبورغ او من أن يفقد وظيفته أصلاً. وتمضي الدراسة المذكورة لتفسّر بنظرية تصارع الآباء والأبناء موقف ليوبولد من زوجة ابنه: فقد تزوّج فولفغانغ في 1782 كونستانسه، وهي أخت ألوسيا الصغرى، ولم يكن ليوبولد حافلا بهذا الزواج، ويبدو أنّه ظلّ على موقفه الرافض لزوجة ابنه فيما بعد. لكنّ هذا الرفض لايحتاج تفسيره، في رأينا، إلى نظرية الصراع بين الآباء والأبناء، ويمكن عزوه إلى الظروف الحرجة جدا في حياة ليوبولد أثناء الفترة التي تزوّج ابنه فيها.

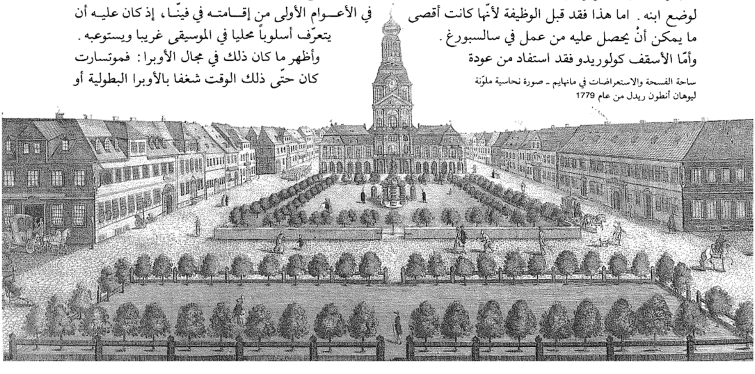
ومهما يكن من شيء، فقد عاد فولفغانغ موتسارت إلى سالسبورغ من سفرته تلك غير الموفقة في بداية 1779، وتوظف وظيفة جديدة في قصر هيرونيموس كولوريدو، ارتقت به إلى مرتبة أعلى، إذ صار عازفا على الأرغن وبذلك واحدا من قوّاد الجوقة. وكان ليوبولد نصح ابنه بإلحاح بعد عودته بأن يتوظّف في قصر كولوريدو من جديد، فقبل بعد أن وضع شرطين: ألاّ يعود عازفا على الكمان في الجوقة كما في السابق. وأن يُمنَح إجازة بعد سنتين فيسافر إلى حيث شاء. وقد لبي له الشرطان كما يظهر. واغتبط ليوبولد بهذه النتيجة ورأى فيها حلا ممتازا لوضع ابنه. اما هذا فقد قبل الوظيفة لأنّها كانت أقصى ما يمكن أنْ يحصل عليه من عمل في سالسبورغ.

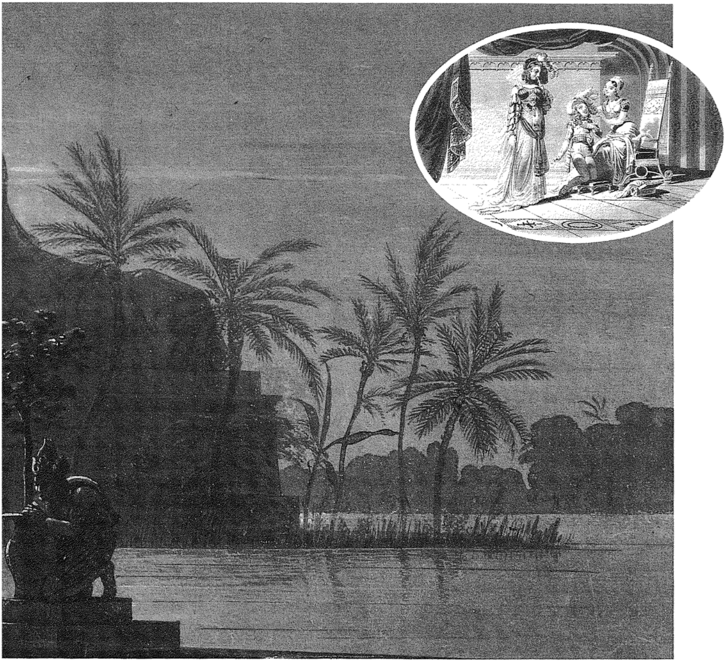
وأمّا الأسقف كولوريدو فقد استفاد من عودة موتسارت، ونجح في إقناع موسيقار كبير بأنّ سالسبورغ هي المكان الوحيد في العالم الذي يمكنه أن يتوظف فيه. لكنّ الأسقف قبِل، بالمقابل، الشرطين اللذين اشترطهما موتسارت عليه، وهذا ما غفل عنه كتّاب السير حتى الآن.

جرت الأمور في السنتين اللاحقتين مجراها المرسوم: موتسارت يؤلّف ما يُطلب منه في إطار وظيفته، لا يقلل من ذلك شيئا ولا يزيد. وما كادت السنتان تنقضيان حتّى سمح له بالسفر إلى ميونيخ لإعداد العرض الأوّل لمسرحيته الغنائية «ايدومينيو» واتّضح وقتئذ أنّ اتّفاقه مع الأسقف بشأن الوظيفة اتّفاقٌ غير ثابت الأساس، لن يستمرّ طويلا. فقد اضطر الأسقف إلى السفر إلى فينّا في غياب موتسارت. فبعث إليه أن تحوّلْ إلى فينّا في أقرب وقت، ففعل وجاء فينّا بعد أن غاب عنها ما يقرب من ثمانية أعوام، ارتقى خلالها في مراتب الموسيقى درجات، وازداد نضجا ومهارة. واستغل موتسارت إقامته في فينّا للتعريف بنفسه ونشر شهرته، وجعل يعرض فنّه للجمهور كأنّه لم يأت فينّا إلا لهذا الغرض، مع أنّه أتاها في خدمة الأسقف، فكان خليقا بأن يصطنع بعض التواضع والقصد. والأرجح أنّ موتسارت انتهى وقتذاك في ربيع 1781 إلى أنْ قد حان له في فينا تحقيق ما فكّر فيه سابقا من الاستقلال بنفسه والعمل الحرّ في مجال التأليف الموسيقي. فما كان منه إلاّ أنْ تخلّى عن خدمة الأسقف بعد خصام بينهما استمرّ بضعة أسابيع.

ويغلب على الظن أنّ موتسارت واجه صعوبات غير قليلة في الأعوام الأولى من إقامته في فينّا، إذ كان عليه أن يتعرّف أسلوباً محليا في الموسيقى غريبا ويستوعبه. وأظهر ما كان ذلك في مجال الأوبرا: فموتسارت كان حتّى ذلك الوقت شغفا بالأوبرا البطولية أو

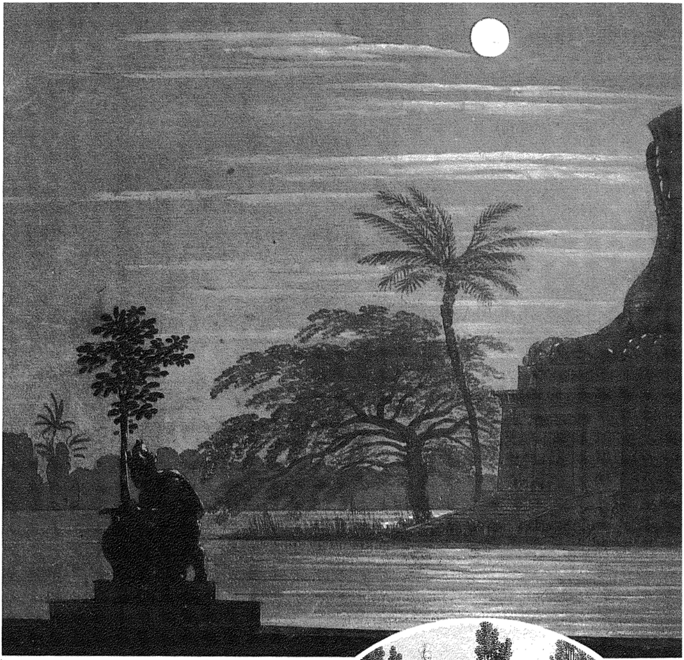
ساحة الفسحة والاستعراضات في مانهايم ـ صورة نحاسية ملوّنة ليوهان أنطون ريدل من عام 1779





حديقة سراستروس. أبو الهول في ضياء القمر ـ رَسَمَ هذا المنظر كارل فريدريش شينكل في عام 1816 لمسرحية موتسارت «الناي السحري»

«أوبرا سيرا» كما يقال، أي الأوبرا الجدية ذات الأحداث المثيرة. وكانت «أيدومينو» آخر ما ألّف في هذا الأسلوب. لكنّ موتسارت تبين أنّ جمهور فينّا يميل أكثر إلى الأسلوب الفكاهي، فألّف أوبرا «الاختطاف من السراي». ومن جهة أخرى، فقد احتاج موتسارت إلى ثلاث سنوات كاملات ليسيطر على نشاط الكونسرتو الفينّاوي. وكان أحيى حفلات الكونسرتو منذ أشهر إقامته الأول، لكنّ أعماله الكبيرة، كونسرتوهات البيانو، جاءت ابتداء من عام 1784 مظهرة عبقريته في التأليف والعزف كليهما. وكان من قبل هذه الأعمال الكبيرة يحيي الحفلات في فينا بعزف ما سبق له تأليفه فيعيده، ثمّ ألف كونسرتوهات البيانو المشهورة وعرضها بنفسه على الجمهور.



الصورة البيضوية: أزياء تاريخية أعدّت لأوبرا موتسارت «عرس فيغارو»؛ المكتبة الحكومية الألمانية ببرلين

ومن دواعي الاستغراب أنّ موتسارت، بعد ثلاث سنوات، قد فقد على ما يبدو الاهتمام بكونسرتوهات البيانو. وحاول بعض كتاب السير تفسير ذلك بأنّه انصرف إلى تأليف أوبرا «عرس فيغارو» التي كان عرضُها الأول في أول مايو 1786. وتفسيرٌ آخر لانصراف موتسارت عن تأليف كونسرتوهات البيانو يقول بأنّ الجمهور الفيناوي قد

الصورة البيضوية ص. 10: أزياء تاريخية أعدّت لأوبرا موتسارت «دون جوفاني»؛ المكتبة الحكومية الألمانية ببرلين

بدأ يرغب عنها، فتركها موتسارت. ويحتجّ أصحاب هذا الرأي، أكثر ما يحتجّون، بانعدامٍ شبه كامل للوثائق التي قد تنبئ بتأليف موتسارت لكونسرتوهات البيانو بفينّا في ذلك الوقت. لكنّ انعدام هذه الوثائق له تفسير آخر: ذلك أنّ جُلّها هو الرسائل التي كان موتسارت يعث بها إلى أبيه، ومنها أخذ معظم ما نعلمه من أمر كونسرتوهات فينا. وليس لدينا منها إلاّ رسالة واحدة من بعد صيف العام 1784، تاريخ زواج أخت موتسارت وتحوّلها عن سالسبورغ. لكنّ هذا لا يستنتج منه بالضرورة أنّ موتسارت قد انقطع عن مراسلة أبيه بعد ذلك الوقت. فإنّنا نعلم أنّ ابا موتسارت كان يطّلع على رسائل ابنه ثمّ يبعث بها إلى ابنته. فالأرجح أنّ المراسلة لم تنقطع بين الرجلين وأنّ الرسائل التي كتبت بعد زفاف البنت قد ضاعت أو تلفت لسبب ما. لكنّ هذا لا يؤخذ منه أنّ كونسرتوهات موتسارت في فينا انعدمت أو قلّت.

أمّا انصراف موتسارت إلى تأليف الأوبرا، فلا يمكن أن يؤتى به دليلا على ما يزعم من إعراض هذا الفنّان عن الكونسرتوهات في تلك الفترة. والحقّ أنّ موتسارت قد صرف اهتمامه وقتذاك فجأة إلى أصناف عدّة من أصناف موسيقى الحجرة، وخاصّة إلى الألحان الخماسية الوترية، وإلى ثلاثيات البيانو ورباعياته (يعني الألحان تُعزَف ببيانو وآلتين وتريتين، أو ببيانو وثلاث آلات وترية). وفي التآليف الرباعية الوترية التي نشرها في 1785 وأهداها إلى يوزيف هايدن، توصّل موتسارت إلى ابتكارات هامة، فقد جعل لكلّ آلة أداء مستقلا، وسوّى بين الآلات من حيث الأهمية، ومنح التشيلو - على وجه خاصّ - وظيفة لم تكن له من قبل، إذ كان آلة مرافقة، فجعله للعزف المنفرد أيضا. كما كان موتسارت كثير التجريب والابتكار في كونسرتوهات البيانو، يظهر ذلك خاصّة فيما ألّفه من ثلاثيات ورباعيات مستخدماً ابتكاراته في موسيقى الحجرة.

ويظهر من هذا كلّه شديد اشتغال موتسارت بفنه وانهماكه فيه، ترى مثل ذلك من أسلوب الأوبرات التي ألّفها. فخذ، مثلا، الفصل الأوّل من أوبرا «دون جوفاني» التي كان عرضُها الأوّل في 1787 بمدينة براغ؛ ألّف موتسارت موسيقى الختام في هذا الفصل على نحو غير معهود: جعل ثلاث جوقات في حجرة واحدة تعزف في آنٍ عزفا متعارضا. وعمد إلى اختلال التطابق لإبراز الفروق الاجتماعية والتنافر بين المجموعات التي شهدت الحفل. وكان البطل «دون جوفاني»، وهو من النبلاء، أقام هذا الحفل الذي شهدته فئات اجتماعية مختلفة، فرُفعت الكلفة، وكان «دون جوفاني» يبتغي التسلل إلى الفتاة الريفية «سرلينا» ليغويها ويغرّر بها. وترقص كلّ فئة من تلك الفئات الرقصة الخاصة بوضعها الاجتماعي، فتختلط الألحان ويحدث بينها تنافر. ويوحي هذا التنافر وذلك الاختلاط للمشاهد بأنّ «دون جوفاني» فاشل في مسعاه. فهذه القدرة على الرمز والتجريد الموسيقيين لدى موتسارت لا يجوز أن تهمَل عند دراسة أعماله المتأخّرة.

بدأ موتسارت، وهو في الثلاثين، يصبو إلى شيء من الاستقرار المادي مع الإصرار على الاحتفاظ بحريته المهنية، وَوَدَّ لو كان له دخل ثابت يعيش منه فيفرغ إلى تأليف الأعمال الكبرى. فحاول أن يحصل على وظيفة قائد الفرقة الموسيقية في قصر أحد الأمراء الأجانب، فيكون لموتسارت دخل ثابت مقابلَ ما يؤلّفه لتلك الفرقة بين وقت وآخر، ولن يكون مضطرا إلى مغادرة فينّا فيظلّ حرّاً في مهنته وأعماله. ولم تكن الوظائف من هذا النوع نادرة وقتذاك، لكنّ موتسارت لم يفلح فيما سعى إليه، فتوجّه إلى أحد أصدقائه، وهو التاجر ميخائيل بوشبيرغ، يلتمس منه مبلغا ماليا يكون بمثابة المنحة الدراسية. لكنّ طلب موتسارت ورد على بوشبيرغ في حالة أزمة سياسية وكساد اقتصادي خطير من جرّاء المعارك بين الأتراك والنمساويين حول بلغراد. وعرف موتسارت كيف يوطّن نفسه على الوضع الجديد، فتحوّل من بيته الذي في وسط فينّا إلى بيت هادئ ومتواضع في إحدى الضواحي، وألّف، في وقت وجيز، عددا لا بأس به من التآليف الموسيقية الفخمة، ومن بينها ثلاث سيمفونيات كبرى. والملاحظ أنّ بوشبيرغ كان أوّل الأصدقاء الذين سألهم موتسارت، وهذا يفنّد ما ذهب إليه بعض كتّاب السير من كثرة ديونه وتراكمها، مثل ما جاء في سيرة موتسارت التي كتبها فولفغانغ هلدسهايمر ونُشرت في 1977.

والصحيح أنّ موتسارت كان يقترض من أصدقائه مبالغ معقولة، تكفي لسد حاجاته، ولم تكن ديونه كثيرة عندما توفّي، كما زُعم وقتا طويلا. فالدراسة والبحث كشفا عن أنّ موتسارت كان يسدد دائما ما يقترضه، وإن عرض له

بعض العوارض أحيانا: من ذلك، مثلاً، أنّه حُرم في بداية 1790 دخلا هاما لتعطّل عرض مسرحيته «كوزى فان توتي» بسبب الحداد على القيصر. ولم يتحسّن وضع موتسارت المالي الاّ في عامه الأخير، فقد وعده بعض التجّار من أمستردام وبعض النبلاء المجريين بالمساعدة المالية، ثم إنّه كان قائما بتأليف أوبروين اثنين في آن: أوبرا «الناي السحري» لمسرح صديقه عما نويل شيكندر، وأوبرا «لا كليمينسه دي تيتو» المخصّصة لدار الأوبرا بمدينة براغ. وكان مقرّرا أن تُعرض الأوبروان في شهر سبتمبر عرضها الأوّل.

إضافة إلى هذا، فقد طلب اليه أحد النبلاء النمساويين أن يؤلّف له موسيقى لقُدّاس يقام في ربيع 1792 في الذكرى الأولى لوفاة زوجته. بيد أنّ موتسارت لم يُتْمِم القطعة لذلك القُدّاس، توفي في 5 ديسمبر 1791 بعد مرض أسبوعين.

نشأت أساطير حول موت موتسارت. فزعم أنّه تطيّر من رسول ذلك النبيل النمساوي الذي أراد أن يظلّ في الخفاء. وزُعم أيضاً أنّ أنطونيو ساليري، قائد جوقة القصر بفينا، قد دسّ السمّ لموتسارت. بل زُعم أنّ زملاء له أعضاء في محفل الماسونيين في فينّا هم الذين سمموه. لكنّ هذه المزاعم كلّها واهية الأساس، فقد أثبتت اختبارات طبيّة حديثة أنّ موتسارت مات، فعلا، من مرض حادّ. لكنّه لا يُعلَم إلى أيّ حد كان ذلك المرض مزمنا ومستترا. وليس بعيدا أن كان تأليف الأوبروين أرهق موتسارت وذهب بقواه، فلم يعد جسمه قادرا على المقاومة. أضف إلى ذلك مساوئ طرق المعالجة آنذاك، وخاصة منها الفصد.

ترك موتسارت زوجته وأطفاله في عوز. وكان أوّل همّ الزوجة أن تتمّم تلك القطعة الموسيقية للقُدّاس التي طلبها النبيل النمساوي ودفع لموتسارت تسبقة جزيلة. وكانت تلك أوّل خطوة للزوجة في النشاط الذي مكّنها من الاستفادة المادية من تآليف زوجها، خاصّة بعد أن ازدادت شهرته وشهرة أعماله. وهنا يبدأ تاريخ الأثر العظيم الذي تركه موتسارت والشهرة الواسعة لموسيقاه ونجاحها التجاري الباهر.

نشهد الآن ـ مائتي عام بعد وفاة موتسارت ـ اهتماما عاما بموسيقاه لم يسبق، فكلّ ما وصل إلينا من تآليفه قد سُجّل الآن قطعةً قطعةً في الأسطوانات. وهكذا يرتقي موتسارت إلى مرتبة في مجال حياتنا الموسيقية أعلى وأعظم أثراً عن ذي قبل. فمن سنوات قليلات لم تكد شهرة موتسارت تتعدّى تآليفه الفيناوية، أي متأخّر أوبراته وسمفونياته وسوناتات البيانو وكونسرتوهاته وبعض القطع من موسيقى الحجرة. أمّا ما تقدّم من أعماله في الأعوام الخمسة والعشرين التي قضاها بسالسبورغ، فكان قليل الشهرة أو عديمها، باستثناء بعض ما ألّف في صباه وبعض السمفونيات ومقطوعاتٍ للرقص، ثمّ كونسرتوهات الكمان خاصّة. إنّ الإقبال الواسع الذي نشهده على ما تقدّم من أعمال موتسارت لَوجهٌ من وجوه الاهتمام جديد بهذا الموسيقار. ووجهٌ ثانٍ هو المساعي الحالية إلى إحياء طرائق العزف كما كانت في وقت موتسارت. وثالثُ الدراسةُ والإصدار الجديدان لكامل أعمال موتسارت. ومن المنطقي أن تنتهي هذه الأعمال إلى كتابة سيرة موتسارت كتابةً جديدة شاملة، لولا أنّ الأبحاث العصرية في شأنه تنوعت في العقود الأخيرة وتشعّبت شديد التنوّع والتشعّب، ولولا أنّ المتخصّصين في شتّى جوانب حياته أصبحوا جدّ كثيرين، فلا يمكنهم أن يتّفقوا على سيرة له بعينها أو سيرة له في جلّ تفاصيلها، كما لا يمكن لخبراء الموسيقى أن يجمعوا على طريقة العزف الأصحّ لتآليفه. ونحن لا نعجب للتمحيص والتدقيق في أمر موتسارت وما يستتبعان من اختلاف الباحثين فيه، وإنّما كلُّ عجبنا من أولئك الذين يستخفون بالحقائق ويلفّقون إلى سيرة موتسارت ما يحلو لهم من مزاعم. مثلُ هذا تكرارُ بيتر شافر في مسرحيته «أماديوس» ما سبق أن ذهب إليه غيره من أنّ «ساليري» دسّ السمّ لموتسارت، وهو رأيٌ قد فنّده التحقيق من زمان. ولا يزيد هذا الزعمَ صحّةً أنّ «ميلوس فورمان» أخرج من المسرحية المذكورة فيلمه المشهور. وزَعمٌ مفنّد هو الآخر، ما جاءت به الأميركية «ماري هول سرفاس» في مسرحيتها الجديدة «الطفل المعجزة» من أنّ أبا موتسارت، ليوبولد، قد عنف على ولده بأساليبه التربوية القاسية. ولعلّ ما يحدث في شأن سيرة موتسارت وتقويم أعماله من خلط بين الحقائق التاريخية والمزاعم والأوهام مُسايرٌ لسنّة طبيعية ملزمة. يبقى أنّه من العجيب أن تجتمع الحقيقة والخيال كلاهما فيما نشهد الآن من اتّساع مدهش لشهرة موتسارت. ●

كيف يُعْزَف موتسارت؟

نيكولاوس هارننكورت أثناء تمرين للفرقة الموسيقية بفينا

حلّت الذكرى المئوية الثانية لوفاة موتسارت عام 1991 . وقد ازداد إلى الآن النقاش حول كيفية عزف موتسارت ليبلغ ذروة جديدة. إذ بالنسبة لطرائق العزف والتأويل والتجديد في ذلك كلّه، ليست هناك قواعد ثابتة واجبة الاتّباع. وأكثر ما يمكن تأميله في هذا المجال إشارات من جانب الموسيقين والعازفين الكبار. أما أسلوب الإخراج فيبقى في أيدي المخرجين تماما، وكذا الغناء المصاحب يتعلّق بالمغنين. كيف يُعزف الموسيقار العبقري؟ يبدو ذلك واضحاً بالنسبة للقائمين على الموسيقى بفيينا. فمنذ بوم وكارايان، استقر عزف موتسارت بحنان وبأسلوب ملائكي سماوي في جماله ورقّته بحيث لا يبقى هناك فروق بين السلّمين الكبير والثانوي.

لكنّ ما لا ينبغي إنكاره أنّ موتسارت عميق بشكل خاص، وله طبقات متعددة. وهو أمر لم يضعه كارايان في حسبانه على الاطلاق. أمّا بوم فقد بحث وتأمل وتوصل إلى طريقة وسطية لعزف موتسارت، تعتمد الملاءمة الكلاسيكية المدركة للعالم بطريقة تصالحية مجمّلة. ويملك الموسيقار نيكولاوس هاننكورت وجهة نظر مختلفة تماماً. فهو قد نشأ في فيينا، ويصر على التأصيل وإن لم يعد حريصاً على استعمال الآلات القديمة فقط في العزف. هاننكورت يريد إعادة موتسارت إلى أرض المعاناة الإنسانية. وقد بدا ذلك في تسجيلاته الموسيقية التي عزف فيها سيمفونيات موتسارت مع أوركسترا أمستردام. فالصوت سريع وحاد ومتناسق ودرامي بشكل بارز. وليست هناك نزعة خلاصية، كما أنّه ليست هناك سهولة أو سطحية على مثال فنون الروكوكو (حتى لو كان وراءها إلهام عميق). بدأ هانكور بزيوريخ بالإعداد لعزف سائر سيمفونيات موتسارت حسب تأويله الجديد، بعد أن كان فعل الشيء نفسه مع مونتفردي. وقد فقد مع بدء عمله في هذا المجال مخرجه المفضل جان ـ بيير بونيل، فغادر زيوريخ عائدا فيما يشبه اللجوء إلى مدينته القديمة فيينا. وظهر في أسابيع فيينا الاحتفالية في العام الماضي بمظهر مدهش من خلال رؤيته الجديدة للأوبريت الغنائية المصحوبة بعزف، والمسماة: «خطف من السراي». فقد حول ذلك العمل الخفيف موسيقيا ومضمونيا إلى أفق ساحر على وقع سنابك خيل الترك المغيرين. أما الآن، فقد دخل في قدس أقداس موتسارت إذ عزف وأخرج أصعب وأعمق أوبرا لموتسارت «كوزي فان توته» تلك الشهيرة بصعوبتها وتعدد طبقاتها منذ أيام بوم وكارايان. ولم يأت عمله فيها بنفس الإدهاش والتجديد الذي ظهر في «الخطف» على أنّ إمكانياته التعبيرية يمكن أن تلقى المزيد من النمو في هذا المجال عندما يعزفها من جديد بإخراج أفضل في أمستردام على يد أوركستراها هناك المتعودة على أسلوبه المندفع والقوي. فقد لوحظ أن فرقة فيينا قاوموا ويقاومون أسلوبه الذي لم يعتادوه. وقد اضطره ذلك من أجل تحريكهم للاندفاع في حركات عنيفة ومتتابعة طوال الوقت أثناء قيادته لكي يستخرج منهم تجاوبا أكبر، ما أمكنه الحصول عليه إلا بذاك الأسلوب.

كريستوف مولّر

«عرس فيغارو»تُعرض لأول مرّة باللغة العربية

ريغينه غروس

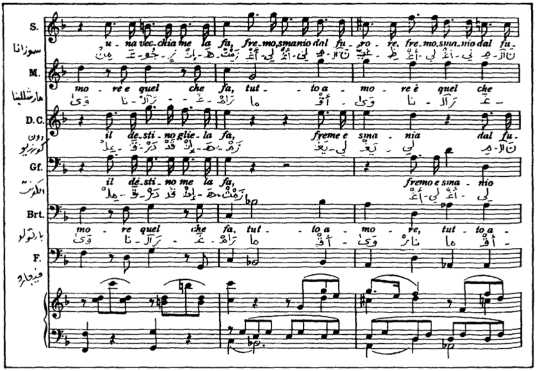
وبـدءاً ننبّـه القارئ إلى الفروق في التسميات، فما جاء في الصحافة المصرية من «زواج فيجارو» وما كُتب من قبل في المصـادر من «عـرس فيغـارو»، وغـير ذلـك، إنّـما ترجمات مختلفة في اللفظ لعنوان أوبرا موتسارت المشهورة.

كان أوّل عرض لأوبـرا «عـرس فيغارو» بمدينة فينّا. وبعد مائتي عام وخمسة أعـوام تعـرض دار الأوبـرا المصرية هذا العمـل الفني الشهـير بعـد أن قمّصته قميصا عربيا. ولئن اشتهـرت هذه الأوبـرا وغـيرهـا من الأوبرات القوية شهرة واسعة في أنحاء كثيرة من العالم، فإنّ الجمهور العربي ظلّ بعيـدا عنهـا، ولم يتذّوقها إلاّ عدد يسير من العرب، يهوون هذا الفنّ. وعلى هذا تكـون ترجمـة «عـرس فيغـارو» إلى اللغـة العـربيـة خطـوة أسـاسيـة في تقريب الأوبرات إلى الجمهـور العـربي. فلا غرو أنّ جمهوراً لا يعرف الإيطالية يكـون عاجـزا، أو شبه عاجز، عن متابعة الحوار الذي هو بالإيطالية في الأصل، ويسأم رغم حبّه للموسيقى إذا طال هذا الحـوار المنغّم. والحوار المنغّم، كما يأتي في الأوبـرا، مزيـج من الكـلام والغناء، وهو ضروري لتتبّع الأحداث والفهم، يتخلّل المسرحيـة الغنـائيـة فاصـلاً بين أقسامها الملحّنـة، ويأخـذ منهـا وقتـا طويلاً، خاصةً من الأوبرات الطويلة مثل «عرس فيغارو» التي تستغرق نحو أربع ساعات.

أمّـا المـترجم، فهو الدكتور علي صادق، طبيب متخصص في التخدير وهاوٍ لفن الأوبرا منذ أولى سنيّ دراسته بالقاهرة ثمّ بلنـدن. وقـد أزمـع على ترجمـة نصـوص بعض الأوبـرات، ولا سيّـما أوبرات موتسارت الممتازة، رغبةً منه في تقريب هذا الفنّ إلى الجمهور العربي.

وفعـلاً، فقـد تمكّن الدكتور علي صادق في الأعوام السبعة الأخـيرة من ترجمـة أوبـرات أربـع لموتسـارت إلى اللغـة العـربيـة، ثلاثٌ منهـا، وهي كوزي فان توتي (أو: هكذا يفعلن جميعـا)، و«دون جوفـاني»، و«عـرس فيغـارو»، مسجّـلات الآن على أسطوانـات CD؛ أمّا الرابعة وهي «إيـدومنيـو»، فلم تُسجّـل على أسطوانة بعدُ. وبلغنا أنّ الـدكتـور علي صادق يشتغـل الآن بترجمـة «النـاي السحري»، وهي أوبرا لموتسارت أيضاً.

ولا نكاد نقدر على وصف كلّ ما في ترجمة نصوص الأوبرا من مشقّـة. وتكـون هذه المشقّة أشدَّ إذا كانت الترجمة إلى العربية، لأنّها لا تقف عند حدّ أداء المعنى، وإنّما تتجاوزه إلى الأداء المـوسيقي، إذ يجب أن تكـون العبـارة العـربية قابلة للّحن الـذي لُحّنت به نظيرتهـا الإيطالية؛ كأن تقبل مثلها المدَّ وغيره من أصول النطق دون أن يثقل على الأذن العربية. وتزداد الترجمة صعوبة وتعقيدا لأنّ المترجم لا يجوز له التصـرّف إذ الاعتبـارات المـوسيقية تجعله مقيّدا بالنصّ كلمـةً كلمـةً، بل مقطعـاً مقطعـاً، خاصّـة إذا علمنـا أنّ موتسـارت ومـؤلّف نصـوص أوبراته، لورنسو دا بونته كانا ينسّقـان أعـمالهما أوثق تنسيق وأمتنه، فتأتي الكلمة مطابقة للّحن؛ فكأنّهـا جزء منه. وعلى هذا النحو لحّن موتسارت مسرحيـاتـه الغنـائيـة: كان اللحن عنده يخرج من نبرات الكلمات والجمـل، فكـان الاتّحـاد بينهـما كاتّحـاد النغمـة بالنـبرات. ونـرى من هذا درجـة الصعـوبـة التي تعترض المـترجم إلى اللغـات الأخرى، وبخاصة إلى العربية التي يختلف تركيبها وأصواتها عنها في اللغة الإيطالية. لكنّ الـدكتـور علي صادق وُفّق في ترجمـاتـه، وهـو الذي لم يدرس الموسيقى في المعـاهـد وأظهر في هذه الترجمات قدرا كبـيرا من الدراية والحسّ الفني.

صورة حجـريّـة لفيغـارو صغيرة ملوّنـة من رسم يوهـان نيبـوموك موكسـل نُشـرت عام 1814 في جريدة المسرح بميونيخ

أنموذج من تعريب الدكتور علي صادق لأوبرا «عرس فيغارو»

يقول رءوف زيدان الذي لعب دور فيغارو: «جاء النصّ العربي المترجم في غاية المرونة وملائما للغناء كثيرا، وليس فيه من الكلمات ما يكون قبيحا أو سخيفا عند المدّ». ويشارك باقي المغنّين والمغنيات رءوف زيدان رأيه، مع أنّ بعضهم قد رأى نفسه في هذه المسرحية مضطرا أحيانا إلى اتّخاذ موقف: إمّا أن يؤدّي اللحن بأمان، فلا تُفهم الكلمة، أو أنّه ينطق الكلمة بوضوح، فيختل اللحن الأصلي. واختارت نيفين علوبة التي أدّت دور سوزانه أن تكون مع وضوح الكلمة دائماً، وقالت: «قد يحدث تنافر بين الكلمة واللحن، ونحن، منذ بدأنا في غناء الأوبرا بالعربية، نقدّم الكلمة ونعطي لفهمها الأولية، مع أني أخشى ألّا يكون موتسارت سعيدا جدا لهذا الحل». وتقول الفنانة نبيلة عريان، صاحبة دور الكونتيسه: «إنّما الغناء فنّ يساهم فيه القلب والعقل والحواس، فإذا أصبح بعض الكلمات غير مفهوم، ضاع كثير من قيمة الأداء الجمالية». وتذكّر رءوف زيدان أيامه في لندن حيث درس الموسيقى وكان يختلف إلى عروض الأوبرات المترجمة إلى الإنكليزية، يقول: «إنّه لشعور عظيم أن تشاهد المسرحية الغنائية وتفهمها كما يشاهدها الإيطاليون ويفهمونها». وما من شكّ أنّ الفنّان يواجه صعوبة جمّة إذا عمد إلى التعبير ووصف المشاعر بلغة لا يفهمها الجمهور، فالأوبرا، كما يقول رءوف زيدان، «مسرحية غنائية» أي تمثيلية تتخللها الموسيقى، والمتعة كلّ المتعة، أن تتذوق المسرحية والموسيقى جميعاً. لكن هذا الفنّان يرى أنّ ترجمة «عرس فيغارو» إلى العربية ليست بديلا للأصل الإيطالي وإنّما شكل من الأشكال المتّصلة به.

أمّا أوبرا «عرس فيغارو»، في حدّ ذاتها، فقد اقتبسها موتسارت من أوبرا «حلّاق إشبيلية» التي ألّفها بومرشيه. وكان هذا نشأ في عائلة ساعاتيٍّ من باريس ودرّس بنات الملك الموسيقى زمنا؛ وكان يؤلّف المسرحيات الفكاهية. ومن أهمّ ما تميّز به بومرشيه معرفته بحاجات الشعب وآلامه، ثمّ معرفته بما كان سائدا في القصر من عبث وبذخ ومجون. فلا غرابة، إذن، أن تَعْرِض مؤلّفاته المسرحية للمقابلة بين القصر والشعب مقابلة نلمسها تارة واضحة وتارة مستترة. ونلمسها حتى في مسرحية «عرس فيغارو» رغم ما عمد إليه موتسارت من تغيير في الأسماء وتخفيف في حدّة المواقف. ومن يشهد هذه الأوبرا يتبيّن الجانب المداعب في الموسيقى كما يتبين بوضوح جانبها الثوري المأخوذ عن بومرشيه.

وتدور أحداث هذه الأوبرا بالقرب من مدينة إشبيلية في قصر الكونت المافيفا حيث بدأ الإعداد لعرس فيغارو، خادم القصر، بسوزانه، وصيفةِ الكونتيسه. وكان الكونت يشتهي سوزانه من زمان ويراودها عن نفسها؛ فعمد فيغارو الى حيلة وأحرج الكونت، إذ قام أمام الحضور وزعم أنّ الكونت تخلّى عن الدخول على سوزانه وحِدَ له

نيفين علّوبة ورءوف زيدان
وريجينا يوسف في مشهد
من «عرس فيغارو»

موقفه النبيل. وكان من حقّ السادة وقتئذ أن ينفردوا بالعروس في قصورهم أوّل ليلة. لكنّ الكونت، رغم إحراج فيغارو إياه، لم يكفّ عن التعرّض لسوزانه؛ وهكذا تمضي الأحداث في الصراع بين الرجلين: فيغارو الذي رمز به إلى الشعب المطالب بحقوقه، والكونت رافع راية النبلاء الحامين عن امتيازاتهم. ويأتي إلى جانب هذا الخطّ الرئيسي في مجرى الأحداث أدوار «جانبية» كما يُعمد إليها في المسرحيات الفكاهية للتشويق والتسلية. فهناك، مثلا، مرشلينا، موظّفة القصر، وهي امراة جاوزت شبابها، تريد فيغارو وتريد أن تمنع زواجه بسوزانه.

وكانت مرشلينا حملت فيغارو على أن يعدها الزواج منها، بعد أن أقرضته مالا وكان في ضيق، فقامت الآن تطالبه بالوفاء بعهده، ورفعت أمرها إلى المحكمة التي ترأسها الكونت. وفي الجلسة، يشرع فيغارو في كشف مصادر ضيقه والدوافع التي دفعت به إلى اقتراض ما اقترض من مال، فتبيّن للحضور أنّه ابنُ ضائع لمرشلينا. وتكاد المشاكل تنحلّ، لكن الكونتيسه تعزم على الانتقام من زوجها بعدما علمت خيانته إيّاها، وتدبّر مع سوزانه مكيدة. وكان فيغارو يريد أن يرسل إلى الكونت، عوض سوزانه التي واعدها في حديقة القصر، الحاجب خيروبين في ثياب جارية. لكنّ الكونتيسه تغيّر هذه الخطة وتذهب هي إلى موعد الغرام الذي ضربه زوجها لسوزانه. وما أن رأى الكونت زوجه حتى اعترف بذنبه وطلب منها العفو. فالنهاية سعيدة على كلّ حال.

هذا، وتناول النقّاد بإسهاب إخراج الأوبرا القاهرية لعرس فيغارو. وكانوا متباينين في الرأي والتقويم. وذُكر من نقاط الضعف: الأزياء، والديكور، والإضاءة، والكورس، والرقص. بينما مُدِح المغنّون والمغنيات مدحا كثيرا، ولا سيما صاحب دور فيغارو وصاحبة دور سوزانه اللذان تفوّقا في الغناء والتمثيل جميعا.

يمكن إذن، ترجمة الأوبرا إلى العربية وعرضها عرضا حسنا، كما ترى. لكن، هل لهذه الأوبرا المترجمة مكان في حياة العرب الثقافية؟ يقول السيد طارق علي حسن، رئيس المركز الثقافي القومي وهاو من كبار هواة الأوبرا، «أرى شرطا لأن يكون للأوبرا مكان في مصر أن تكون هذه الأوبرا متّصلة بالواقع المعاصر». وهذه خاصية تتوفّر في كثير من الأوبرات الكبرى التي تعالج مشاكل إنسانية دائمة. وإخراج هذه الأوبرات بالعربية يساعد، بدون شك، على نقل ما فيها من قيم إنسانية. لكنّ السيد طارق علي حسن لا ينشط لنشر الأوبرا اذا كانت مقصورة على الترفيه عن فئة قليلة في المجتمع، فهذا نوع من العرض فات وقته، كما يقول «فنحن لسنا في حاجة إلى استيراده». أما الأوبرا في شكلها الشامل التي تتّحد فيها الفنون الإنسانية «فمرغوب فيها في مصر، بل إنّ مصر بات لها في هذا الفنّ ماض وتقاليد». ●

أندرياس بومبا

الجوقة ومرتبتها في الحياة الثقافية الألمانية

تتوفّر للألمان إمكانات كثيرة للتسلية وإمضاء أوقات الفراغ؛ فمنهم من يكتفي بالبقاء في بيته يطالع أويتتبّع برامج التلفزيون، ومنهم من يزور المسارح وقاعات السينما ودور الكونسرتو والمراكز الثقافية، ومنهم أيضا ـ وهم ثلث السكّان ـ من يمارسون نشاطا رياضيا، ثم آخرون ينشغلون بعد أعمالهم بهواية من الهوايات الكثيرة، يفعلون ذلك عادة مع غيرهم من الذين يشاطرونهم ميلهم. وهكذا تتكوّن الجمعيات والنوادي التي هي ظاهرة بارزة جدّا في الحياة الثقافية الألمانية.

ومن أكثر الهوايات انتشارا في هذه البلاد هواية الموسيقى والغناء، حتّى إنّ مليونين ونصف مليون من الألمان ـ رجالا ونساء ـ قد انخرطوا في الجوقات. فإذا لم تكن الجوقة تابعة لإحدى الكنائس، كأن تكون يُرتّل فيها أثناء القداديس، فالجوقة عندئذ ناد أو جمعية: أي أنّ أعضاءها يسدّدون اشتراكات لتمويل بعض نشاطاتهم ولمكافأة قائد الجوقة، وينتخبون هيئة إدارية تمثّلهم وتنفّذ قراراتهم. وميل الألمان إلى تأسيس الجمعيات معروف، حتى إنّ مثلا يقول: «إذا اجتمع ثلاثة ألمان كوّنوا جمعية». ويقدّر عدد الجوقات في ألمانيا بنحو ثلاثين ألفا.

ونذكر على سبيل المثال جوقة من مدينة فرانكفورت تُدعى «فرانكفورتر كانتوراي» وتضمّ مائة من المغنّين والمغنّيات. تجتمع هذه الجوقة مرّة في الأسبوع مساء لمدّة ساعتين للغناء الجماعي، وللتدريب خاصّة، فيدرس أفراد الجوقة حفلة الكونسرتو المقبلة ويحفظون أجزاءها ويتدرّبون على النوتة والنغمات تدريبات فردية وجماعية. ويعمل أفراد هذه الجوقة في مجالات لا علاقة لها بالموسيقى، فمنهم المعلّمون والتلاميذ وربّات البيوت والمهندسون والقضاة، ناس من كلّ الطبقات، إذ لا يُشترط في عضو جوقة «فرانكفورتر

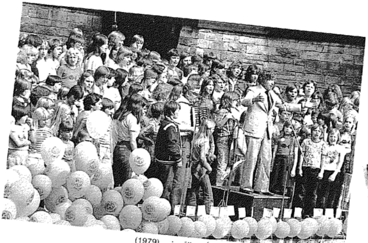
كانتـوراي» أن يكـون ذا انتـماء اجتماعي محدّد. والأعضاء هواة جميعـا، يغنّـون في الجـوقـة حبّـا للغناء، لا سعيا إلى الكسب، وهكـذا الحـال في جميـع الجـوقـات. وتقيم جوقة «فـرانكفـورتـر كانتوراي» عشرا من حفلات الكونسرتو في العـام أو أكثـر، فهي من الجـوقـات النشطة جدّا، مع أنّها

جوقة «بلابل فستفاليا» في حفلة كبرى (1983)

جوقة الغناء الألمانية في ذكرى تأسيسها المائة والخمسة والعشرين (1987)

حديثـة نسبيـا، أسّسهـا بعـد الحرب كورت توماس الذي كان وقتذاك أهمّ مربّ ألماني في ميدان الجوقات.

ظهرت الجوقات في ألمانيا قبل قرابة مائتي عام؛ وكانت أوّل جوقـة تأسّست جوقـة «بـرلينـر زينـغ أكاديمي» - أكاديمية الغنـاء الـبرلينيـة - التي جعلت غرضها دراسة ما يعرف هنا بمـوسيقـى «الكـورس» وبخـاصّـة نوع هذه الموسيقى من القرون الماضية، وعرض قطع منها على جمهور الهواة. ثمّ تأسّست بعـد هذه الجـوقـة جوقـات أخـرى كثيرة في كامل أنحـاء ألمـانيـا، فانتبـه لأهمّيتها مشاهير الموسيقيّين، أمثال يوزيف وميخـائيـل هايـدن وفـرانس شوبـرت وفيلكس منـدلسـون - بارتولدي، وشرعوا يؤلّفون الموسيقى الخاصّة بالجـوقـات - وتسمّى هنـا موسيقى الكورس - مستخدمين الـوسـائل العصرية وقتذاك. وكان الموسيقيّون الذين ذكرنا من أوائـل الخـائضين لهذا الميدان، فتفوّقوا فيه كلّ التّفوّق مع أنّهم استمـدّوا المـواضيـع والأفكار الأساسّية من أعلام السلف وخاصّة من المؤلّفين الكبيرَين باخ وهيندل. وليس من باب الصـدفـة أن تأسّست الجـوقات الأولى في الوقت الذي انتقلت فيه أفكار الثورة الفرنسية ومُثُلها إلى ألمانيا،



جوقة للأطفال من شتوتغارت ذات أربعمائة عضو (1979)

وقـد أصبحـت الـبرجـوازيـة أكثر وعيا لمركزها إزاء الكنيسة وطبقـة النبـلاء، فصـارت الجـوقات البرجوازية الأطر التي ظهـر فيهـا التعبيرعن ذلك الوعي الجديد. كما كانت تلك الجـوقـات لسـان حال المطالبين بدولة ألمانية موحّدة عندما اندلعت الحروب النابوليونية في بداية القرن التاسع عشر، فقـد ألّف كبـار الشعـراء الألمـان وقتئـذ قصـائـد تطـالـب بالوحدة، تحوّلت إلى أناشيد تتناقلها جوقات الرجال وفرق الـرياضيّين. علاوة على هذا، فقد كانت جوقات الرجال - كما أراد لها كبـار المـربّـين الاجتـماعيين - جمعيات متعدّدة الأهداف، كانت تدرّب الناس على الموسيقى وكانت لهم نوادي أيضـا يتعـرّف فيهـا بعضهم ببعض ويتنـاقشـون ويُمضـون أوقـات فراغهم. ومـازال جميـع أنواع الجوقات

موجودا في ألمانيا إلى الآن، من جوقات المثقفين والخاصّة إلى الجمعيات الغنائية الشعبية التي يكتفي أعضاؤها باللقاءات الدورية. والجوقات في كلّ مكان: في المدن الكبيرة والقرى الصغيرة، بل قد يوجد في القرية الصغيرة أكثر من جوقة. وألمانيا، بما فيها الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا بلد عريق في الغناء، يحفظ الناس فيه أناشيد كثيرة ويغنّونها في شتّى المناسبات والاحتفالات كعيد الميلاد والأعراس والمباريات الرياضية، أو عند ما يخرجون للنزهة الجماعية أو يجتمعون في مجالس الأنس. أمّا الجوقات ذات المستوى الراقي، فتُحيي الحفلات في دور الكونسرتو والكنائس أحيانا. وعادة ما يُنشئ المربّون الموسيقيّون جوقات الأطفال وجوقات المدارس.

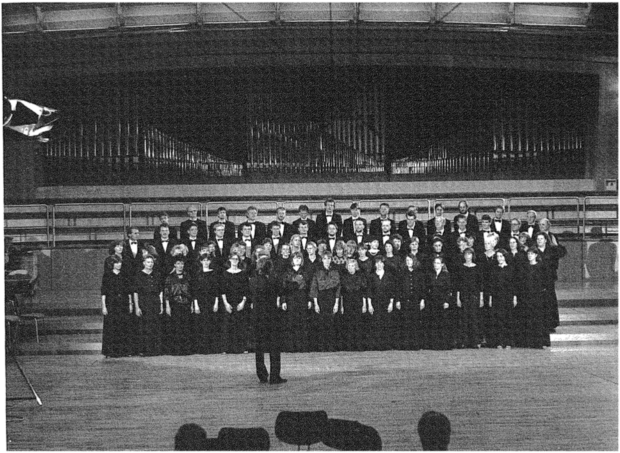
وتتصف موسيقى الكورس بصفات فنّية خاصّة تميّزها من أنواع الموسيقى الأخرى كما هو شأن موسيقى الحجرة أو موسيقى السمفونية. ففي هذين النوعين مثلا، يكون التعبير الفنّي بالعزف على الآلات وحده. أمّا موسيقى الكورس، فالغناء هو وسيلتها للتعبير، تغنّي المجموعة نصّا أو ترتّله، فيفهم المستمعون معناه فهما مباشرا إذا كان الغناء أو الترتيل على حدّ من الوضوح كاف. لذا نجد الكورس وسيلة من وسائل الأداء في المسرح الغنائي، أي في الأوبرا. وبما أنّ هذا النوع من الغناء يؤدَّى على مستوى عال، فإنّ فرق الأوبرا ليست عادة مكوّنة من الهواة وإنّما من المحترفين الذين يتلقّون تدريبا معيّنا قبل أن يمارسوا مهنتهم؛ فهم يعيشون من الغناء. ومن هذه الفرق مائة وخمس وثلاثون في ألمانيا حاليا، بعد الوحدة مع الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ويتراوح عدد أفراد الفرقة بين عشرين وخمسين. ونذكر من هذه الفرق المحترفة سبعا تعمل في الإذاعة، وهي تدرس غالبا القطع المعقّدة من موسيقى الكورس وتسجّلها في الأستديوهات أو في دور الإنتاج الموسيقي العمومية. وتتضمّن موسيقى الكورس في العادة، أغاني معدّة لمجموعات المغنيات والمغنين. وبما أنّ الصوت عند الرجل والمرأة كليهما قسمان: عال وواطئ، نحصل على أصوات أربعة في الجوقة: سبران (نسائي عال)، وألتو (نسائي واطئ)، وصادح (رجالي عال)، وجهير (رجالي واطئ). وغالبا ما تكون الجوقات مؤلّفة من هذه الأصوات الأربعة. لكنّا نعرف من الماضي والحاضر أمثلة لاستخدام أصوات أقلّ في الجوقة أو أكثر، وأمثلةً لغناء تؤدّيه عدّة جوقات في وقت واحد، فيكون الأداء أحسن ما يكون عندما تأخذ الجوقات أماكنها في قاعة كبرى بعيداً بعضها عن بعض ثمّ تغنّي جماعيّا.

وتظهر مهارة المؤلّف لموسيقى الكورس في استخدام الأصوات على نحو يعطي غناء مطربا ذا تنوّع وحيويّة. وتكون وظيفة قائد الجوقة في دراسة القطعة وشرحها لأفراد الجوقة شرحا مفصّلا وتدريبهم عليها، ثمّ قيادتهم - في غالب الأحيان - أثناء الأداء.

ويدفع الهواةَ إلى الالتحاق بالجوقات دوافعُ شتّى كحبّ الموسيقى وممارستها عمليّا، وفرص التعرّف بغيرهم من أصحاب الميول المماثلة. ودافع آخر هامّ هو ما تشعر به النفس من غبطة واعتزاز عند الظهور للجمهور على المنصّات التي هي في دور الكونسرتو مخصّصة عادة للمحترفين. وهذا خليق بأن يجعل الهاوي يجتهد ويتدرّب ويضحّي بالوقت وبالمال في سبيل هوايته. فهو يخصّص أمسية على الأقل من أمسيات الأسبوع للتدريب، وكثيرا ما يتدرّب أيضا في آخر الأسبوع. ولا ينبغي له أن يغيب عن حصص التدريب الهامّة، وإن كان كثير الأشغال، ثمّ إنّه يشتري من ماله بدلة الكونسرتو الفاخرة ويتحمّل نفقات التنقلات ولوازم التدريب.

يوجد في ألمانيا هيئات عليا، يمكن للجوقات أن تكون أعضاء فيها على نحو اختياري. وهذه الهيئات العليا، هي الآن جمعيات ثمان لموسيقى الكورس مجموعةٌ بدورها في «المؤسّسة التعاونية لجوقات الكورس الألمانية». ومن وظائف هذه الجمعيات: تمثيل مصالح أعضائها إزاء السلطات الإدارية وإزاء الصحافة، وتقديم شتّى أنواع الإرشاد القانوني للأعضاء، وتأمينهم. كما إنّ هذه الجمعيات توفّر إمكانات التدريب والتخصّص لقادة الفرق ولمديري الهيئات الإدارية كما تنظّم الحفلات الغنائية في مجالات عديدة.

وكما ذكرنا، فإنّ التدريب يأخذ القسط الأكبر من الوقت الذي يخصّصه أفراد الفرقة لهوايتهم، وما أحسَب الجمهور الذي يشاهد ساعة أو ساعتين من العرض الغنائي المتقَن الّا مقلّلا في تقدير الأيّام بل الأسابيع من التدريب الشاق الذي يسبق ذلك العرض! والتدريب يصهر الأفراد في المجموعة ويبني الجوقة على حسب كفاءات أعضائها ويحدّد مستواها. فمن الجوقات ماهو متواضع، لا يخرج



جوقة «فراكفورتر كانتوراي» في قاعة البثّ بإذاعة ولاية هيسّن

عن مجال الأناشيد الشعبية. ومنها الجوقات ذات المستوى العالي التي تغنّي القطع المعقّدة دون متابعة بالآلات، والسمفونيات من كلّ العصور. وهذه الجوقات الممتازة ذات الأفراد المتدرّبين أجود التدريب تحمل ـ هنا في ألمانيا ـ أسماء مختلفة على حسب تركيبها وعدد أفرادها.

ومن هذه الجوقات الممتازة جوقة «فرانكفورتر كانتوراي» التي ذكرنا في بداية المقال. فهذه الجوقة تعرض المؤلّفات الموسيقية الشهيرة والأقلّ شهرةً. وتحتاج في حفلاتها إلى المغنّين الذين يغنّون فرديًا وجماعيًا، كما تحتاج إلى أركسترا. وتتألّف هذه الجوقة بالذات من المحترفين، فهي تحرص على عرض البرامج الممتعة لجلب الجمهور وضمان الدخل، وتنسّق أعمالها مع جوقات المحترفين الأخرى بفرانكفورت وتضع معها البرامج المشتركة لتفادي تكرار العروض أو المنافسة غير المجدية.

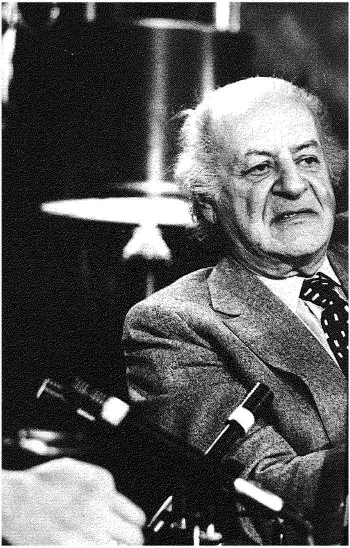
وفي الجملة، فإنّ الجوقات ظاهرة بارزة من الظواهر الموسيقيّة في أوروبا وفي ألمانيا خاصّة. ولا نعرف للجوقات في أيّ بلد العدد الذي لها في ألمانيا حيث نمت طيلة قرنين. ولولا هذه الجوقات الألمانيّة الكثيرة لانعدم نوع من أنواع الموسيقى، هو موسيقى الكورس كما ذكرنا، ولولاها أيضا لما ألفت أعمال موسيقيّة رائعة لموسيقيّين كبار مثل يوزيف هايدن وفيلكس مندلسون وبرامس وبروكنر، وكذلك لمؤلّفين كثيرين من هذا القرن. ●

رولف ليبرمان
المؤلّف الموسيقي ومدير الأوبرا

احتفل المؤلّف الموسيقي ومدير الأوبرا السابق رولف ليبرمان بعيد ميلاده الثمانين في سبتمبر 1990 . وبهذه المناسبة ، عُرض لأوّل مرّة في هامبورغ عمله الموسيقي «تبرئة ميديه» ، وكان العرض ناجحا جدّا . وفي هامبورغ ، عمل رولف ليبرمان قديما في دار الأوبرا الأهلية ، كان مديرها من 1959 إلى 1973 . فارتقى بها «من الرّتبة المتواضعة التي كانت فيها إلى دارٍ للأوبرا مشهورة ، ومؤسسة للمسرح الغنائي العصري ذات مستوى عالمي» ، كما قال بعض النقاد . والحقّ أنّ دار الأوبرا الأهلية بهامبورغ عاشت عصرها الذهبي زمنَ إدارة رولف ليبرمان إيّاها ، فقد عرض فيها ما يفوق العشرين من العروض الأولى ، منها أعمال لسترافينسكي ، وهينتسه ، وكاغل ، وكلييه ، وبندريكي . يقول ليبرمان «لقد كنت محظوظا إذ ترك لي المدير السابق برنامجا كاملا من أوبرات بشيني ، وفاغنر ، وشتراوس ، فدفعني ذلك إلى أن أرفع المستوى دون أن ينزعج الجمهور كثيرا» .
وسألناه «هل يتيسّر تهذيب جمهور الأوبرا وتربيته؟»
أجاب : «يمكن إثارة اهتمامه . وهذا يطول ، لكنّه ممكن .» وقوبل عمل ليبرمان بالتّحفّظ في البداية ، بل بالرفض والإعراض أحيانا وكان الجمهور قليلا . لكنّ ليبرمان دأب

في جلب اهتمام الجمهور وتحريك رغبته في الاطّلاع حتّى صارت المقاعد تُحجز بنسبة تسعين في المائة وأكثر أثناء الحفلات. والملفت أنّ ليبرمان لم يكن يقدّم أعماله الخاصّة على أعمال غيره من المؤلّفين، مع أنّ له أوبرات ممتازة مثل «مدرسة النساء» و«ليونوره».

درس رولف ليبرمان الموسيقى في شبابه؛ وأبوه محام من زوريخ ابن أخي الرسام الشهير ماكس ليبرمان. ودرس رولف الحقوق بعد أن أتمّ دراسته بالمعهد العالي للموسيقى بمدينة برن السويسرية. واستلم في عام 1957 إدارة قسم الموسيقى التابع لإذاعة شمال ألمانيا وعيّن



بعد عام مديرا لدار الأوبرا الأهلية بهامبورغ. ثمّ انتقل إلى باريس حيث تولّى إدارة «الأوبرا» و«الأوبرا كوميك» من 1973 إلى 1980.

ونذكر من أهمّ إنجازاته في تلك الفترة العرض الأوّل لمسرحيّة «لولو» الموسيقية في صيغتها الكاملة، وهي من تأليف ألبان بيرغ. كما اشترك ليبرمان مع جوزيف لوساي في إنتاج فيلم أوّل من جملة أربعةٍ من أفلام المسرحيات الغنائية، فعمل هكذا على كسب جمهور جديد. وعاد ليبرمان في 1985 إلى دار الأوبرا بهامبورغ لحلّ المشاكل التي واجهتها، وظلّ يديرها إلى عام 1988.

يُروى عن ليبرمان أنّه قال مرّة «الفنّ ليس عطيّة تتفضّل بها الحكومة وإنّما حقّ من حقوق الشعب». وكان غرضه تقريب فنّ الأوبرا إلى عامّة الناس، حتّى لا يبقى هذا الفنّ محتكرا من حفنة من الخاصّة، ينتمون إلى أرستقراطية الماضي. ويرى ليبرمان أنّ الأوبرا قد بلغت الآن مستوى المسرح. فهي إذن مسرح، فإذا تناولت النقد الاجتماعي، فهي تهمّ الشباب وغير الشباب وتعنيهم.

واجتهد ليبرمان كثيرا وساهم مساهمة كبيرة في تقريب أبطال الأوبرا وأشخاصها من الواقع وجعل لهم سلوكا قريبا من سلوك عامّة الناس. يقول «لقد ولّى الوقت إذ كان مغنّي الأوبرا يضع يده على صدره ويصدح: أحبّك أنت!».

ويرى ليبرمان أنّ أهم عمل أنجزه كان العرض الأوّل للمسرحيّة الغنائية «المسرح الأهلي» التي ألّفها ماوريتسيو كاغل. ●

من مقابلة أجراها يوزيف هيربورت من جريدة «دي تسايت» مع بيار بوليز

بوليز وفرقته «إنتركونتمبورين» في مهرجان «رومرباد» الموسيقي

وأنا أزعم لك أنّ اللذّة
كلّ شيء في الحياة السعيدة
وغاية السعي ما هي إلّا
راحة النفس وصحّة الجسد
فهما تؤدّيان جميعا
إلى الكمال في الحياة الهنيئة

أبيقورس (314-270 ق. م.) من قصيدة كتبها إلى تلميذه منيكوس

أجرى أحد أصحاب الفنادق من مدينة بادنفايلر الألمانية تجربة ظريفة وناجحة على مايبدو: فقد وجد صيغة للجمع بين ما لذّ وطاب من تأليف الموسيقيين وطبخ الطبّاخين، بعد أن تبيّن له أنّ كثيرا من الموسيقيين هم في الحقيقة من أتباع أبيقورس، ذلك الفيلسوف القديم الذي زعم أنّ قمّة السعادة تكمن في اللذّة العقلية والجسدية جميعا.

يملك هذا الرجل فندقا قديما فخما هو فندق «رومرباد» ذو البهو المثمّن الشكل المحاط بثلاثة طوابق. وكان جدّه من قبل يحيي بين الحين والحين أمسيات موسيقية في بهو الفندق يدعو إليها مشاهير الموسيقيين، من عزّافين منفردين وفرق رباعية. وواصل الحفيد هذه العادة، بل هو حسّنها وطوّرها، فاتّسعت معارفه الموسيقية واتّصلت علاقاته بأعلام الموسيقى. فهو الآن من أكثر الناس معرفة بالمؤلّفين العصريين والعازفين لمؤلّفاتهم المقيمين بين موسكو ولوس أنجلس، مع أنّه، كما يقول بتواضع، لا يقرأ النوتة قطّ.

وكان أوّل من جرؤ على المساهمة في تجربة صاحب الفندق أليوس كونتارسكي وفرقته، وهم ثلاثة: هو وعازف الكمان ساشكو غاوريلوف وعازف التشيلو كلاوس شتورك. فقد أحيى هذا الثلاثي حفلات كونسرتو ثلاثاً تناولت الموسيقى الفرنسية العصرية متدرّجة من حديثها إلى أحدثها، فعزفوا من موسيقى فرانك، وديبوسي، ورافيل، وفوري، وديبارك، ومسيان. وكان الثلاثة يتمتّعون بعد الحفلات بالأطباق الشهية يمدّها لهم كبير الطباخين ذو الشهرة الواسعة في تلك المنطقة من جنوب غرب ألمانيا المعروفة بفنّ الطبخ الرّاقي. هكذا كانت تلك التجربة الغريبة، وعلى هذا النحو مضت متجدّدة عاما بعد عام، واشتهرت عند الموسيقيين، وخاصّة عند أولئك المحبّين للذّة، أتباع أبيقورس، كما قلنا. وبدأت طليعة الموسيقيين تهتمّ بحفلات ذلك الفندق السنوية وتقصد إليه للتمتّع والإمتاع واتسمت الحفلات بطابع التجديد المعتدل، أو، بتعبير أدقّ، بربطها بين مألوف الموسيقى وغير مألوفها. فيجمع المهرجان الواحد بين شومان وديبوسي، أو بين شونبيرغ وبوليز. ونشير إلى أنّ المهرجانات المذكورة عرضت عدّة عروض أولى للمؤلّف الموسيقي الشاب فولفغانغ ريم، وكان جميعها ممتعا ناجحاً.

وكان صاحب الفندق طلب مرّة إلى بيار بوليز قبل عدّة سنين أن يحي، متى ماشاء، مع فرقته إنتركونتمبورين حفلة في «مهرجان رومرباد» الموسيقي. فأجابه بوليز بفظاظة: «لا، لن أفعل». فكاد صاحب الفندق يجم، ثمّ سأله متلطّفا «ولِمَ لا؟». فما كان من بوليز إلّا أن أجابه هذه الإجابة المدهشة: «أمّا حفلة واحدة فلا، وأمّا الحفلات الخمس فنعم!».

يقول بيار بوليز: حفلة كونسرتو واحدة لا تترك في الأذهان انطباعا ثابتا ولا صورة واضحة عن فرقة موسيقية ولا عن طابع موسيقي يتّسم به عصر من دون غيره. وما أرى من المجدي إلّا حفلات كونسرتو تُعرض من الأربعاء إلى الأحد فيتعرّف الحضور الفرقةَ العازفة تعرّفا جيّدا

ويتعرّفون جانبا من موسيقى القرن العشرين؛ حفلات خمسا لا ينساها أولئك الحضور سريعا، فيكون لتنظيمها معنى. أمّا أن يؤتى بحفلات خمس متتاليات لا تربط أدنى علاقة بعضها ببعض، فهذا من العبث وضياع الوقت. لذا لن أساهم في هذا المهرجان، إلّا بالحفلات الخمس وأنا أريد التوضيح في الدّرجة الأولى وتعريف جمهوري بالمعطيات الموسيقية الأساسية، ذلك أنّ الفنون قد سُلِك بها في القرن العشرين مسالك متفرّعات أحيانا، وأحيانا متقاطعات. فالتنوّع كثير. وأنا لا أريد بيان نوع واحد. وإنّما التنوّع في جملته، لأنّ الحياة أكثر تعقيدا ممّا نعتقد عادة. والمسالك الممتعة من بين التي ذكرت مسالك لا تسير على التوازي، وما تلتقي أحيانا إلّا لتتفرّع وتتباعد.

قلت إذن: خمس أمسيات. فلتكن كلّ أمسية موضّحة لمسلك من تلك المسالك التي ذكرت على سبيل المجاز. الأمسية الأولى توضّح التأليف الموسيقي كما كان في بداية أمره، أي في أولى خلاياه إن صحّ التعبير: عندئذ كان التأليف مخصّصا للبيانو ومعدّا له إعدادا، لأنّ البيانو كان في البيوت حيث كان العزف أوّلا قبل أن ينتقل إلى دور الكونسرتو. ويصلح للتوضيح ها هنا بعض المؤلّفات لمسيان وبرتوك وبعضٌ من مؤلّفاتي كذلك.

وإنّ عرضا توضيحيّا من هذا النمط لخليق بأن يكون مفهوما من المبتدئين، يستوعبونه حسيّا فيتدرّج بهم إلى الحركات الفنّية مثل التعبيرية في عهدها المتأخّر المؤدّية بدورها إلى ما هو معروف «بالصّوفية»، وغير ذلك من الحركات العصرية. ويصلح للتوضيح أيضا مؤلّفات شوبين ومنها إلى بعض أنواع الموسيقى الفولكلورية، ثمّ إلى الموسيقى غير النغمية، وهكذا. ومن المناسب أن يعزف في هذه الأمسية موسيقى «للاستراحة» بين مقطوعات البيانو، كأن تعزف مثلا مقطوعة موسيقية لثلاث آلات من تأليف رافيل.

الأمسية الثانية تعطي فكرة عن الكفاح بين العاطفية من ناحية والعقلانية التي باتت طاغية على الموسيقى العصرية. ويمكن هنا وضع برامج تحتوي على مؤلّفات بيرغ وليغيتي وبيريو وكارتر وديبوسي.

الأمسية الثالثة: توضّح تطوّر النغمة من الطباق، كما توضّح أسباب الشهرة وأبعادها. ويكون البرنامج المناسب محتويا على مؤلّفات لرافيل وشتوكهاوزن، وإيفس، وبوليز وسترافنسكي، جميعها معزوفة بآلات قليلة. ثمّ محتويا على موسيقى من نمط مشابه، لكن معزوفة بآلات أكثر، لسترافنسكي، ودونتوني، وبنيامين، وفاريس، وبترسّي، وكسيناكس. ويأتي البرنامج في النهاية بعرض لتطوّر موسيقى الحجرة، ابتداء من فاغنر ومالر وانتهاء إلى شونبيرغ وفيبر.

هذا عن تعريف الجمهور بجوانب من موسيقى القرن العشرين. أمّا تعريفهم بالفرقة العازفة فقد تمّ في هذا المهرجان على نحو جيّد أثناء الأمسيات الخمس. والفرقة هي فرقة «إنتركونتمبورين» التي أسّسها بيار بوليز وأعدّها إعداداً أمثل لعزف الموسيقى من النصف الثاني للقرن العشرين وهي مكوّنة تكوينا يذكّر بفرق الباروك من حيث العزف الفردي. وأعضاء الفرقة جميعاً على درجة من الامتياز ملفتة، لا من الناحية الفنّية وحدها وإنّما من حيث الاجتهاد والتفاني. يقول بيار بوليز مخبرا عن تكوينه لفرقته تلك: قاعدة أولى، لا أحيد عنها: أعمل مع الشباب، وأحبّ العمل معهم. ثمّ إنّي أقدر على تربيتهم. وهم يأتون إلى الفرقة مشحونين نشاطا وحيويّة، يستوعبون الجديد أسرع كثيرا وأسهل ممّا يستوعبه الشيوخ، لأنّ هؤلاء الشباب يتعاملون مع المقطوعات الجديدة دونما رهبة ودون نفور. ثمّ إنّك تراهم مندفعين. صحيح أنّهم عديمو الخبرة، لكنّ الخبرة تُكتسب سريعا، فهم يتدرّبون تدريبا شاقّا. وأنا أعلم عندما يأتون لإجراء العرض الاختباري أنّهم جادّين. وأختار لهذا العرض دائما مقطوعة كلاسيكية حتّى أختبرهم اختبارا دقيقا، وأعلم أنّهم أصحاب ثقافة موسيقية وحضارة. ولو أنّي اخترت للاختبار قطعا غير كلاسيكية لاستطاع من شاء منهم أن يغالطني ويوهمني ماليس فيه.

وقاعدة ثانية: من الطبيعي أن يكون الأفراد في الفرقة الموسيقية العادية على درجات من الجودة متفاوتة. فمنهم أصحاب الدرجة الأولى، فأصحاب الدرجة الثانية،

بيار بوليز

فالثالثة . أمّا أفراد فرقتي هذه، فكلّهم من الدرجة الأولى، وذلك لسببين: أحدهما مثالي، وهو أنّنا لا نريد في صفوفنا إلّا موسيقيين من مستوى واحد؛ والثاني عملي، ذلك أنّنا نعزف هنا، مثلا، ثلاثية ليغيتي على البوق. لكنّ في فرقتنا مجموعتين تجيد كلتاهما هذه الثلاثية، فيستطيع كلّ عازف منهما أن ينوب عن صاحبه إذا غاب. وهذا مهمّ لأنّنا ـ على عكس الفرق الأخرى ـ لا نستطيع أن نستغني عن عازف واحد إلّا إذا ناب عنه غيره من الفرقة. وعلى كلّ حال، فإنّ كلّ فرد من أفراد فرقتنا يحرص دوما على إظهار مواهبه وقدراته.

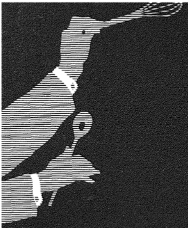
وقاعدة ثالثة: قلت في عام 1975 عندما طُلب منّي أن أؤسّس هذه الفرقة: يلزم أن نتعاقد مع العازفين على نحو ثابت ملزم ولمدّة طويلة.

فأنا لا أريد أن تكون الفرقة مكّونة على سبيل «التطوّع». وهكذا تعاقدنا مع العازفين لمدّة تبلغ في العام ثُلثيه، أمّا الثلث الباقي فيعمل فيه العازفون في أماكن أخرى لكي يتسنى لهم عزف أنواع أخرى من الموسيقى كموسيقى الباروك والموسيقى الرومنطيقية. لكنّ الأوّلية تكون لنا في مدّة التعاقد. وعلى العموم، فإنّ فرقتنا هي الفرقة الوحيدة في فرنسا التي تضع برنامجا ثابتا ملزما لمدّة ستّة أشهر، وأحيانا لمدّة عام. ولا شكّ أنّ للتعاقد الثابت عيوبه، كأن يشعر العازف بأنّه صار «موظّفا» فيتقاعس شيئا ما، لكنّ المزايا على كلّ حال أكبر، ومن المفيد جدّا أن يكون للفرقة أعضاؤها الثابتون، تعتمد عليهم في كلّ وقت.

سؤال: ماذا ترى في الموسيقى الجديدة التي تبتغيها؟ أتراها سهلة الاستيعاب مستساغةً، أم هي يحتاج فهمها إلى إجهاد العقل؟

بيار بوليز: نحن نعلم جميعا رأي بارتولت بريشت في الأوبرا التي كانت «وسيلة للمتعة قبل أن تصبح بضاعة». وفي الحقّ أنّ ميسور الموسيقى بات غيرذي شأن خطير، وما هو الآن إلّا إنتاج واسع للعامّة. وأحبّ هنا أن أقابل ميسور الموسيقى بمتعسرّها، أي بذلك النوع منها الذي يتطلّب إجهاد العقل وتجميع الفكر. ويجعلك تنصَب في استيعابه. وما يكون هذا في الموسيقى العصرية إلّا بعد إعداد دقيق. وأنا أعتقد أنّ الموسيقى العصرية لم تُستَسغ في أحيان كثيرة ورُغب عنها لسوء إعداد عزفها. فكثيرمن العازفين يجهلون أسلوبها، ولا يدرون كيف ينسقّون آلاتها، ولا يستعدّون كثيرا قبل عزفها. ثمّ يعزفون

أمسية موسيقية في «رومرباد»: أندراس شيف يعزف على البيانو



المقطوعة فتأتيك مقرفةً. ولو أنّهم اجتهدوا وأعطوا الأنغام حقّها لصارت المقطوعة ممتعة وإن فقدت الرخامة أحيانا وكان فيها شيء من خشونة.

سؤال: هل يصحّ هذا على أنواع الموسيقى المنطقية كالموسيقى المسلسلة (serial) التي كنت من مؤسّسيها؟

بيار بوليز: نعم، أعتقد أنّه يصحّ على بعض المقطوعات من «لي مارتو» التي تحتوي على حسّية تعجبني كثيرا. أمّا أوّل تأليف «structures» فهو فعلا صعب ونظريّ جدّا. ولكنّي اتّجهت من بعدُ في اتّجاه معاكس بعيدٍ عن النظرية قريبٍ من المرح.

وأريد أن أشير هنا إلى المأزق الذي كنت فيه، وكان فيه جيل الموسيقيين الذي انتميت إليه: كنّا بين الحرّية والانضباط، وكان الجيل الذي تلانا أكثر اضطرابا: أرادوا مجالا للأنغام أوسع وتنظيرا أبعد، وهذا لا يستقيم.

سؤال: لم يكن، في وقت بعيد، اختلاف بينك وبين كارل هاينس شتوكهاوزن ولايانيس كسيناكيس في المفاهيم الجمالية. ثمّ تغيّرت الأوضاع. ومع هذا نجد اليوم فرقتك تعزف بقيادتك مقطوعات لهذين الموسيقيين. ألا ترى في هذا تناقضاً؟

بيار بوليز: أنا أعزف وأحتفظ برأيي. لكنّي لا أستطيع أن أعزف القطعة التي لا أقبلها مطلقا. أمّا القطعة التي أنقد فيها أشياء وأحبّذ فيها أخرى فأعزفها بكلّ رغبة. وأعترف أنّ رغبتي هذه كانت تقلّ لو أنّي عزفت بعض المقطوعات الجديدة لشتوكهاوزن، كمقطوعة «الضوء»، أو بعض المقطوعات الأخيرة لكسيناكيس، فهنا يكون رفضي المقطوعة أقوى من قبولي إيّاها. أمّا مقطوعة «سينفونيا» التي ألّفها بيريو فأنا مستعدّ، بصفتي قائدا، أن أعزفها. لكنّني ماكنت لأؤلّف مثلها قطّ.

أراك لا تذكر المؤلّفين الشباب كثيرا. فلماذا؟

بيار بوليز: شباب المؤلّفين حاليا لا يقتصدون في الوسائل بل يستهلكون منها كثيرا، ذلك لأنّ تفكيرهم في الاتجاه التناغمي وليس في اتجاه مزج الأنغام، فهم يحتاجون إلى وسائل كبيرة. لكنّنا سنحاول في عام 1993 أن نعرف لبعض هؤلاء الشباب، وسنطلب منهم أن يؤلفوا مقطوعات لعدد محدود من العازفين، يكون فيها العزف الإلكتروني أيضا. وطبعا، يتعيّن أن نأخذ مكان العرض بالاعتبار. فمقطوعة غيورغ بنيامين، على سبيل المثال، كانت أقصى مايمكن عرضه من هذا النوع من الموسيقى، وإلاّ لتعذّر وجود مكان في القاعة للجمهور. ●

الرباعي الوتري «إمرسون» في أمسية موسيقية بفندق «رومرباد»

شعر وموسيقى في أعمال ابن زيدون وموتزارت* وبول فرلين

رفيق جويجاتي

ذلكم فتى أندلسي، عربي المحتد واللّسان، فصيح البيان، موسيقي النطق، عذبه، يترعرع في كنف ما تقدّم الرصافة الأندلسية آنذاك - في ضواحي قرطبة العظيمة - من آيات الجمال والفن والزخرف، وترعاه عناية أبوين شغوفين بالعلم يسهران على تربيته وتثقيفه، ويودّان لو تجتمع لديه البسطة في العلم والإلهام في الفنون. فما يلبث أن يتفتّح لديه وهو ما يزال يافعاً شيطان الشعر. وإذ لا يغيب ذلك عن أنظار قصر الخلافة، يصبح أبو الوليد من روّاده المحبّبين.

ثمّ يدفعه الطّموح وحبّ الجاه والتأنّق لارتياد مجمع أدبي ترعاه وتتألّق فيه ولّادة ابنة المستكفي آخر خلفاء بني أميّة في الأندلس، وكانت هي أيضاً تقرض الشعر، وتتملأ من العلوم القانونية والفقه واللغة، وهي من بعد تيّاهة بجمالها الرّائع طموحة لأن ترقى إلى أعلى منزلة اجتماعيّة، يساعدها على ذلك النسب والموهبة، بالرغم من سقوط الخلافة آنئذ واعتلاء بني جهور السّلطة.

فتنشر ولّادة من حولها الأدب والألمعية وتأسر انتباه المعجبين، - وكان في طليعتهم شاعرنا أبو الوليد.

ماعتم أن اضطرم الوجد في قلب الشاعر فلم يعد يطيق كتماً له، وإن ظلّ حريصاً على الحذر والرّصانة، فتتولّد من هذا التباين بين المشاعر النفسية والقيود الاجتماعيّة أشعار قصيرة تحاكي موسيقاها خلجات النفس، وتشاكل قافيتها المتموّجة بوارق الأمل باسترضاء المحبوبة واصطفائها.

فلنستمع مثلاً إلى همسات هذا القلب المتوثّب تنشد:

....

سأقنع منكِ بلمح البصر	وأرضى بتسليمك المختصر
ولا أتخطّى التماس المنى	ولا أتعدّى اختلاس البصر
أصونك من لحظات الظنون	وأعليك عن خطرات الفكر
وأحذر من لحظات الرقيب	وقد يستدام الهوى بالحذر

....

ويمكن منذ الآن تصوّر أجيج الهوى وعمقه وإلّا فلِمَ هذا الحرص على استدامة الحبّ وهذا التخوّف من عين الرقباء؟

لم يكن مثل هذا الحسّ غريباً على قلب ولّادة بل قد بلغت جذوته من الاضطرام ما دفع بها أن تدسّ إليه على خفية بهذين البيتين:

....

ترقّب إذا جُن الظّلام زيارتي
فإنّي وجدت الليل أكتم للسرّ
وبي منك مالو كان بالشمس لم تلح
وبالبدر لم يطلع وبالنجم لم يَسْرِ

....

فيحفظ شاعرنا من هذه الليلة الفريدة التي يتعاهد فيها المتحابّان على التواصل إلى الأبد ذكرى وضّاءة مشبوبة. وفي مقطوعة يمكن تسميتها بـ «قصيدة لها» يشبّه محبوبته بعود متراقص ذي رأس مقمر، وبغزال ضمّخ الكحل مقلتيه وجفنيه، يجسّد الجمال الصارخ والخيلاء، بنضارة صباه، وبياض عنقه، وأرجوان خدّيه يمشي مشية الهوينى السّاحرة ممزوجة بقدر من الفخر والاعتزاز.

ثمّ يخلص إلى وصف هذه الليلة، بقلائد جواهرها، وأفقها اللازوردي الذي انتثرت على سطحه بقع الإبريز الخالص وينهي مقطوعته بهذه الصّرخة من النشوة:

....

ياها ليلة! تجلّى دجاها	من سنا وجنتيه عن ضوء فجر
قصّر الوصل عمرها وبودّي	أن يطول القصير منها بعمري

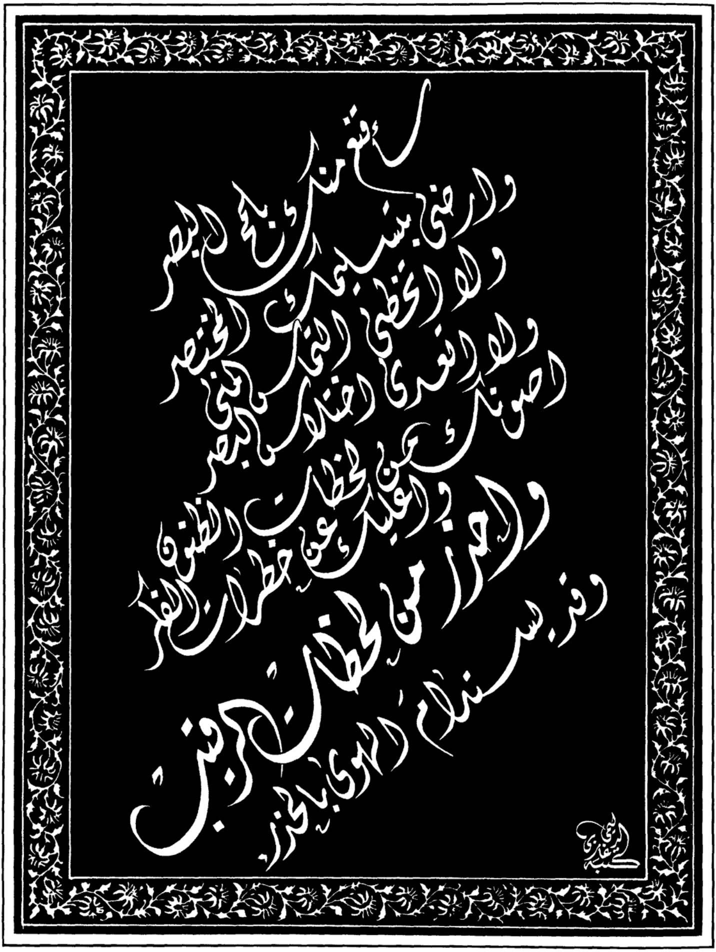
....

تناغم أخّاذ بين وزن خفيف، وجمال جسم أهيف، بين مفردات ذات جرس غنائي ومفاتن المشهد الرائعة، بين ثورة الأحاسيس وانعكاسات مباهج الليل الخلّابة.

مثل تلك الطفرة في الجذل، الّتي تحكي الأحلام أكثرمّا تتوافر في واقع الحياة المتقلّب ليس من طبيعتها - ويا للأسف - الدّوام. فالنكسات التي تنزل بالطليعة في مراقي السّلّم السياسي الاجتماعي، مضافاً إليها حسد المنافسين، لَتنْحدر بشاعرنا من أعلى المناصب إلى غياهب السجرة؛ ومنازعات العاشقين التي تتولّد عن حبّ الأثرة والتفرّد بالحظوة وهيمنة التملّك العاطفي ماتلبث أن تستحكم في النفوس لتفتح صفحة جديدة من الألم في نفس حاسّة إلى حدّ التطرّف. ثم يحلّ عهد النّوى والفراق فما يخفف زمناً من مرارة الخيبة إلّا ليُتبعه بشبوب لفحات الشوق من جديد وآهات الندم على التسرّع بالهجران.

* المقصود موتسارت، ولكنّ صاحب المقال اختار نقل اسم الموسيقار إلى العربية على هذا النحو

من عمل الخطّاط غازي الديلمي، 1991


سأقنع منك بلحظ البصر
وأرضى بتسليمك المختصر
ولا أتخطى التماس المنى
ولا أتعدى اختلاس النظر
أصونك من لحظات الظنون
وأعليك عن خطرات الفكر
وأحذر من لحظات الرقيب
وقد يستلذ الهوى بالحذر

فترقى عبقرية الشاعر عند ذلك إلى قمم جديدة. انظر إليه كيف يتوسّع في استعمال الطّباق بين المفردات التي تعبّر عن الوصال والفراق، والبعد والقرب، والصفاء والتعكير، والفرح والحزن؛ فيرسم بريشة المعلّم أطوار نفس شاعرة يتمتها الوحدة والفرقة، ولاحِظْ كيف يتمّ الانسجام البالغ بين اللغة والموسيقى والشعر، بين جرس البحر البسيط الذي يهدهد طول الانتظار وبين التجلّد والتعلّق بأهداب الأمل عسى أن يتلاقى المتباعدان من جديد.

ومن اشبيلية يرسل إلى حبّه الأول هذه القصيدة التي أصبحت درّة في قلائد الشعر العربّي الغنائي الصافي، يفتنّ فيها باستعمال القافية المزدوجة أو الرّويّ المثلّث، تاركاً لحرف النّون النّاعس تمثيل أنّات الأسى والعنت: جُمَلٌ بسيطة وأثر عميق؛ مجازات مألوفة استحالت بفعل الجرس الموسيقي إلى زفرات حرّى من قلب عضّه الدهر بنابه؛ مشاهدات يوميّة عاديّة، يفلح التعبير عنها في الإفصاح عن تقلّبات الحياة بين النعمى والبؤسى، واللذة والألم، والوداعة والهيجان.

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا
وناب عن طول لقيانا تجافينا
غيظ العدا من تساقينا الهوى فدعوا
بأن نغصّ فقال الدهر آمينا
فانحلّ ما كان معقوداً بأنفسنا
وانبتّ ما كان موصولا بأيدينا
وقد نكون وما يخشى تفرّقنا
فاليوم نحن وما يرجى تلاقينا
إنّا عرفنا الهوى يوم النوى سُوَراً
مكتوبة وحفظنا الصبر تلقينا

ويقيّض للشاعر أن يتحرّر من سجنه ومن إقامته الجبريّة ويعود إلى ضاحية «الزاهرة» السحريّة، دون أن يتمكّن مع ذلك من الاجتماع بمحبوبته، فيرسل لها مقطوعة جديدة صيغت من لهيب الشوق، تتميّز بوصف الآثار النفسيّة لوحي كلّ ما يأنس به حوله من روعة الطبيعة التي تكتنف قصور الزاهرة. فتكاد تكون هذه المقطوعة أنشودة الوحدة والمناجاة الروحيّة مع الطبيعة:

إنّي ذكرتك في الزهراء مشتاقا
والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا
وللنسيم اعتلال في أصائله
كأنّما رقّ لي فاعتلّ إشفاقا
نزهو بما يستميل العين من زهَر
جالَ النّدى فيه حتّى مال أعناقا
كأنّ أعينه إذا عاينت أرقي
بكت لما بي فجال الدمع رقراقا

وبعد، فأين تقود هذه الرؤى من التوافق والانسجام اللّذين يفتقد لهما الشاعر في حمأة الحياة الواقعيّة؟ أليست هذه الهوّة بين الحقيقة والخيال هي التي تشحذ فيه مكامن العبقرية حتّى يعوّض عن النقص بما يبدع من شعر موسيقي وموسيقى شعريّة؟

لنستمع إليه يُجْمِلُ عصارة الحياة بخيرها وشرّها؛ بما في بنيها من إخلاص ومافيهم من جحود؛ بما تحمله من آلام وما تجود به من تجلّيات؛ في أشعار لانعدو الحقيقة إن سمّيناها بالأشعار ذات الطّابع «الفرليني» استباقاً لما سنراه في أشعار «فرلين»، بقصَر متنها، وخفقان وزنها، وتراكبها بعضها على بعض وتسابقها، كي تصوّر بالرمز الناطق، تموّجات الحياة المتسارعة، في نواحيها المظلمة، وساعاتها النيّرة: كل ذلك ليصل في النهاية إلى أنشودة التفاؤل والتهيّج والنشوة:

ما على ظنّي باس	يجرح الدهر وياسو
ربّما أشرف بالمرء	على الآمال ياسو
ولقد ينجيك إغفال	ويُرديك احتراس
ولكم أجدى قعود	ولكم أكدى التماس
وكذا الدهر إذا ما	عزّ ناس ذلّ ناس
وبنو الأيّام أخياف	سراة وخساس

إلى أن يقول:

إن قسا الدهر فللماء	من الصخر انبجاس
ولئن أمسيت محبوساً	فللغيث احتباس
يلبد الوِرْدُ السبنتى	وله بعد افتراس
فتأمّل كيف يغشى	مقلة المجد النعاس
ويفتّ المسك في الترب	فيوطا ويُداس

ثم يبلغ في الختام أوج الرمزية والوجوديّة والاستبشار بالأفضل إذ ينشد:

لايكن عهدك ورداً	إنّ عهدي لك آس
وأدر ذكري كأساً	ما امتطت كفّك كاس
واغتنم صفو اللّيالي	إنما العيش اختلاس
وعسى أن يسمح الدهر	فقد طال الشماس

لقد كانت حياة بول ماري فرلين أكثر تعقيداً واضطراباً. وُلد سنة 1844 في «ميتز» من أبوين من أصول من مقاطعات الأردّين، واعتنق من بعد الجنسية الفرنسيّة، وانتُخب أميراً للشعراء بعد وفاة «لوكونت دوليزل». وكان هذا الحدَثُ العظيم بحدّ ذاته بالنسبة لحياته مؤذناً مع الأسف بقرب النهاية لحياة معذّبة فاقدة للاستقرار تخضع لهزّات مزاجيّة عابرة، حسب قول أحد النقّاد المعاصرين.

من عمل الخطّاط غازي
الديلمي، 1991

إني ذكرتك في الزهراء مشتاقا
والأفق طلق ومرأى الأرض قد راقا

وللنسيم اعتلال في أصائله
كأنما رقّ لي فاعتل إشفاقا

نلهو بما يستميل العين من زهر
جال الندى فيه حتى مال أعناقا

كأن أعينه إذ عاينت أرقي
بكت لما بي فجال الدمع رقراقا

كتبه يحيى البغدادي

لقـد كان فرلـين قادراً على الجـود بلا حدود، واتسمت صداقته أحياناً بعنف الهوى الذي يستحوذ على كلّ شيء فأصبحت متلبّسة باللغز، كما يقرّر هذا الناقد.
وكمثيله العـربي، عربيّ القـرن الحادي عشر، كان والده يريـد له تربيـة كاملة وانضبـاطا دقيقاً فيما كانت تحيطه أمّه بأخصّ الحنـان وهـو ابنهـا الـوحيد الذي قيّض له أن يبقى مدّة على قيـد الحيـاة. وكمثيلة الشـاعـر العـربيّ أيضـاً، تفتّقت موهبته الشعرية في عهد مبكّر. فكان ما يزال طالباً في الكلّيّـة عنـدمـا نظم قصيـدة الطمـوح Aspiration وقصيدة فاديز Fadaises، تُرهات، ومهما قيل في شأنهما، فإنهما لم تخفيا نفحته الشعرية الصافية.
وقـد قال موريس باريس عن دواويـنـه الشعـريّـة بأنّ «الجـوهـريّ لديـه، كان تلك الطـاقـة الحـاسّة، واللّهجة الموحيـة في التعبـيرعن آلامـه، وجـرأتـه البالغة على ذكر نواحي الجمال الغضّة المفتّتة للقلب، التي ليس لها مثيل إلاّ في «الإبحـار من سيتـير» ـ لوحـة واتّو الفنّية بالتلوين والرمز والخيال، في جزيرة الحب، سيتير.
ما أكثر مواطن الشبه في فنّ التعبيرعند ابن زيدون وفرلين! إن نسمات المساء العليلة الاندلسّية لتقابلها أحزان الوادي عند فرلين:

هذا الوادي حزين رماديّ
فإنّ ضباباً بارداً
يثقل كاهله

والأفق الـذي انتشـرت فيـه البقـع الـلازوردية في سماء ابن زيـدون يقـابله: الأفق المتجعـد كجبهـة الشيـخ المسنّ، كالطائر، كالغزال، في سماء فرلين.
والشـاعـر العـربي يودع الـبرق أحساسيسه كي ينقلها لمن كانت تروي ظمأه، لطـائـره، لغـزالـه، فيـما يناشد فرلين الـبرق أن يختطفـه كي يلتحق بالمثل المجرّد، ويناشد الطير والغزال أن يعيراه قدرتهما على الطيران.
وفي مقابلة ليلة ابن زيدون، ليلة العناق والتواصل، تأتي في «أغنية لها» لفرلين تلك الأبيات الشعريّة:

لا أؤمن إلا بالساعات الزرقاء
والورديّة التي تفتحينها لي
وبلذة الليالي البيضاء
وإيماني عميق عميق
بما أعتقد به
حتى أني لا أعيش إلاّ من أجلك.

ألم ينذر الشاعر العربي بقية أيّامه لتدوم ليالي الحبور؟ فكأن فرلين يجيبه إذ يقول:

المتعة والنوم سيكونان إذا أحببت،
وظيفتنا الأولى والاخيرة
فضيلتنا الوحيدة النبيلة المزدوجة
شعورنا الوحيد، النور الوحيد
المتعة والنوم ياحبيبتي، ألست كذلك تريدين؟

وإنّـما نستـذكر من أعمال فرلين «أغانيه» لأنّ النقّاد يعتبرون أنّ لون فرلـين، ولـون أمهـات مقطـوعـاتـه هو لون الغناء الداخلي، وقد قيل عنه إنه «مُغنّ منذ الولادة».
وغـالبـا ما تكـون أغاني فرلين قصيرة، فيبدأ النفس متردداً ويلهث ثمّ يقف، كأنـه زفـرة ينتهي تيّـارهـا الهوائيّ، وفي أغـانيه مفردات قليلة العدد، تحقق المعجزة، معجزة الرمز الفنيّ، بالقدر الأصغر من التعبير.
لنتأمّل من بين «مشاهده الحزينة» أغنية الخريف، وما فيها إلاّ ثلاثة أسطر، كلّ منها يعادل شطراً شعرياً، وبقدرة فنية خالصـة ومـوسيقى صافيـة، تبـدو الأشطـر الثـلاثـة كأنها خطاب قصير واحد نسجته وحدة تعبيرية خارقة:

التنهدات الطويلة
لأعواد
الخريف
تجرح قلبي
بسهاد
رتيب
ألهث وأكاد أختنق
ويصفرّ وجهي عندما
تدق الساعة
فأتذكرّ
أياما غابرة
وأبكي
ثمّ أمضي
إلى الريح الشرّير
الذي يحملني
إلى هذه الجهة أو تلك
كأني أصبحت
الورقة الميتة

ألم تكن تلك الزفرات التفاتة رمزية إلى حبّه الذي ظلّ في الكتمان، لابنة عمّه إيليزا، اليتيمة التي تربّت معه في ذات الوقت، وكانت تكبره بثمان سنوات، وتفرط في بذل العناية والـولاء له؟ فحـين تزوّجت، أضحت تمثّل للشاعر الأمنية المستحيلة الإدراك، وحين توفيت قبل الأوان، ملأت قلبه أسىً. فكـلاهما أضحى كالـورقـة الميتـة، يتقاذفها الريح العـاتي، فيحمـل الضحيّة إلى نهايتها المفجعة، والشّاعر إلى المتاهة والضياع.

ما أقرب ما نستذكر في هذا المعرض مقاطع أنشودة الشوق التي أرسلها أبو الوليد لولّادة:

....

ويانسيم الصّبا بلّغ تحيّتنا

من لو على البعد حيًا كان يحيينا

....

كذلك فإنّ مقطوعات فرلين في «الأغنية الطيبة» تظهر بالغ مايحدثـه من أثـر التعبـير المبـاشر البسيط الحقّ. فلقد ظنّ فرلـين أنّ بوسعـه التحرّر من إدمانه على الشّراب والمغامرة باللّجـوء إلى الحبّ ثمّ الـزواج من «ماتيلد دوفلو رفيل» ولم تكن قد بلغت بعـد السـادسـة عشر. لقـد كانت تلك «أغنياتٍ حقا، أغنيات إنسانية يرتّلها محبّ، «طيّبة» إشارة إلى ما كان «لماتيلد» من أثر مُحسنٍ طيّب على سلوك فرلين - إنها لعمري الأغاني التي تتردد عفوياً على كلّ لسان عند الشعـور بالسّعـادة، لا تحاكيهـا في ذلك أغان مثلما تحاكيها مشـاهـد أبي الـوليد عند اللقاء أو عند الوداع، إذ ظنّ أنّه سيكتب لهذه السعادة الدوام.

....

العيون التي هي عيون الملائكة،
تعرف مع ذلك، دونها شديد تفكير،
كيف توقظ الرغبة الغريبة
بقبلة لا يستوعبها وصف ماديّ.
ويدها الصغيرة الصغيرة
حتى أنها لا تتسع لعصفور مزقّق
تأسر، ولا تدع مجالا للهرب،
القلب الذي غزته بالسرّ

....

وهنا أيضا، كما عند مثيله الشاعر العربي، إحياء للكلمات البسيطـة المعتادة الدارجة، يعيد إليها الشاعر معنى عميقا نابضـا بالحيـاة بحيث تبـدو الحقيقـة الواقعة على بساطتها أجمل من لذائذ الأحلام.

وفي أغنيـات أخـرى يتّحد اللون والجرس الموسيقي ليكون أثرهما في النفس أوقع وأعمق:

....

القمر الأبيض
يتلألأ في الغابات
من كلّ غصن
ينطلق صوت
تحت الشجر الكثيف
ياأيتها الحبيبة
البحيرة تعكس
كمرآة عميقة
ظلّ
السنديانة السوداء
حيث تبكي الريح
فلنحلم، فقد أزفت السّاعة
سكون
واسع بصفَ
يبدو وكأنه ينحدر
من السماء
إنها السّاعة الشهيّة

....

وهكذا تدقّ ساعة السعادة، وتقترب هدأة الحلم، فيعيش السّاعة الشهيّة، وكلّها تنبئ بمسيرة الحياة في دروب الرغبة والإيقاع والنشاط.

ولقـد عرفت حيـاة فرلين، من بعد، المآسي، فما قلّل ذلك من غنى إنتـاجـه المبدع الذي يسقي الشعر رواء الموسيقى ويشحذ الأحاسيس بالسموّ والنقاء.

وبعدُ، فإن ا لعبقرية المبكّرة، والإصرار الأبويّ على عمل دؤوب متقن، وحنان الأمّ العطوف، والحبّ الذي تتخلّله أوقـات الـوحـدة والعـزلة والألم والأرزاء، وانبثاق موسيقى ناعمة ممتزجة بشعر عميق، لأنه حقيقي عميق، كلّ ذلك مع حياة ناشطة كثيراً ماشاكستها عوامل الحسد والضغينة، ومـوت مبكّـر مفاجئ يصيب الأرواح العزيزة على العباقرة ثمّ يتنـاول بمنجله العبـاقرة أنفسهـم لهي الأعراض نفسها التي تتبـدّى في حيـاة «ولفغـانـغ آمـادوس موتـزارت»، كما تبدّت في حياة شاعرينا.

فموتزارت، ابن النصف الثاني للقرن الثامن عشر، المولود في سالـتـزبـورغ، يمثّـل في الحقيقة مثالاً فريداً من نوعه في تفتّق العبقرية المبكّرة. فلم يكن قد أتمّ السادسة من عمره بعـد حتى أصبـح يتصـرّف تصـرّف العـالم في الآلات المـوسيقيـة، ممّا دفـع أبـاه أن يقوم معه وبرفقة أخته المرهفة الحسّ هي أيضا برحلة إلى مونيخ *وفينّا حيث كان حسن الاستقبال شاهداً لا على اهتمام القصر الملكي لوحده بهذا

* صاحب المقـال ينقـل بعض أسماء المدن الألمانية إلى العربية على حسب نطق الفرنسيين إيّاها. مونيخ هي مونشن أو ميونيخ كما يقول الإنكليز. وما يأنس هي ماينس. وإيكس لاشابيل هي آخن.

الفتى الألمعي بل على إعجاب الأوساط الفنية أيضاً. وفي السنة التالية عاد الركب إلى السفر فزار باريس ماراً بورتمبرغ ومايانس وفرانكفورت وكوبلنز وايكس لاشابيل وبروكسل. وفي باريس وفي هذه السنّ المبكّرة نشر موتزارت أول مقطوعاته. ثمّ كانت زيارة انكلترا وسويسرا، وتبعت ذلك زيارة ثانية إلى فينّا فألّف موتزارت قطعتي أوبرا: لافانتا سامبليس وباستيان وباستيين.

وفي ايطاليا، احتفى به الفنّانون الكبار والأمراء فلم يغادرها إلّا بعد أن مثّل في ميلانو قطعته في الاوبرا، ميتريدات و ري دي بونتو فكان النجاح رائعاً.

ولنبادر للقول في صدد بحثنا عن العناصر المشتركة بين هؤلاء المبدعين أنّ موتزارت يعتبر نفسه موسيقياً قبل كل شيء آخر. فهو يريد أن تهيمن الموسيقى في أعماله وبخاصة منها ما كانت للتمثيل الدرامي أو للأوبرا. ووقد كتب يقول: «في الاوبرا يجب ان يكون الشعر الابنة المطيعة للموسيقى. فالموسيقى تحكم كما يحكم الملوك وتُنسي كلّ مايبقى».

على أن موتزارت مؤمن بأن الاوبرا يجب أن تعبّر عن عواطف حقيقية وأبطال أقرب إلى الواقع، وهو يحمّل الموسيقى هذا الدّور التعبيريّ.

أفليس معنى ذلك أنّ الموسيقى هي بالتالي تصوير الحياة، ولو بشكل صافي النقاء؟ إنّ الأغاني كما يقول «يجب أن تكون انعكاساً لانطباعات النفس دون أن تجرح الأذن». وإذن فليست هي إلّا التعبير المنسجم مع الحياة وعن الحياة. «إنّها تخاطب القلب قبل أن تخاطب الحواسّ. إنها تنطق بالعاطفة أو بالهوى» كما يقول هو أيضاً.

على أنّ المتأمّل في أعمال موتزارت يجد في مقطوعاته، الاوبرا وغيرها، العطف والذكاء معاً - والحبّ هو العنصر الغالب فكأنه يقول على الدوام: «إني أحبكم فأحبّوني». أفليس في ذلك عمق شاعريّ ينهل من معين لاينضب من طهارة النفس وسمّو الروح؟

إنه يغنّي الحزن ويغنّي العذوبة، كما يغنيهما أبو الوليد وفرلين مع هذه الصبغة من إشراق الفكر الذي ينشر في أعماله أشعّة الجمال.

وقد قال «رومان رولان» وهو يعلّق على هذه النظرة إلى الحياة إنّها «المتعة بالحياة وبالنشاط وبالحركة، المتعة بالكلام والمتعة أيضا بالاقدام على أعمال فيها مغامرات جنونيّة، فالمهمّ هو الاستمتاع بهذا الكون وبالحياة».

فكانت روح موتزارت شابة دوماً، رقيقة الحسّ دوماً، فمتألّمة أحيانا من إفراطها هي نفسها بالرقة، ولكنها منسجمة تغني الألم بجمل مرصوفة الايقاع، فتنتهي إلى هدهدته، والابتسامة وسط الدموع، بفضل الفنّ وإغراءاته، وقد جاء الأداجيو في سي ماينر شاهداً ناطقاً على ذلك.

لقد كانت نفسية موتزارت بمثابة مزهريّة يتبدّى فيها التباين مع عبقرية مبدعة تنشر الافتتان بمقطوعاتها الشعرية الموسيقية. إن نفحة البطولة لتنبث في القطعة الاولى من الكونشرتو للبيانو في ريه ماينر، وتتقاطع فيها لمعات البرق مع الجذل والابتسام. وفي قطع الفانتازيا والسوفات بأو ماينر تحسّ بعظمة إله اوليمبي وحساسية بطلة من بطلات راسين كلّها أناقة ورقّة. وفي الأداجيو بسي ماينر يبدو الإله أكثر عبوسا وكأنه سيرسل الصاعقة؛ فتتنهد النفس، وتتحدث عن الأرض، وتتطلّع إلى الحنان الانساني وتنتهي إلى السّهاد في نجواها المتناغمة.

على أنه وسط هذه المفاتن، لايغفل القدر عن مسّ هذا العملاق فالآلام من كل نوع تأتي لتبرّح به، والوحدة تجرح مرحه، والمصاعب الماليّة تثقل كاهله. فكان هذا الجزء من حياته كفاحاً مستمراً ضدّ المرض والبؤس. وفي سنة 1788 نظم في شهرين سمفونياته الكبرى الثلاث وآخرها جوبيتر. لكنه كان آنئذ فريسة لقلق قتّال. ولم يعد قادراً حتى على استقراض المال بالرغم من قبوله دفع الفوائد المرهقة. من الذي لم يقرأ رسائله التي تمزّق القلب يرسلها إلى أصدقائه متوسلا إليهم أن ينجدوه. إنّ صدى هذه الكآبة ليخفق في مقطوعاته؛ لكنك إذا تأملت مجموع أعماله فكم تعجب بصفائه وثقته وفسحة أمله فلقد كان قلبه المعذّب مليئاً بالحبّ ينشد على الدوام أنشودة الفرح والعذوبة.

إن «المزمار المسحور» و«ركفييم» من أعماله سجلت آخر ما ألّف قبل معاجلة المنيّة له سنة 1991 وهو في الخامسة والثلاثين، فكسرت طوق هذه العبقرية في حين كان شعورها يكتمل بالقدرة على إطلاق أعظم الطاقات الخلاّقة الجمالية التي تنتصر على الآلام، والمصائب وشبح الموت.

وبعد فإنّ الأشواق الزيدونية، والتجريد السامي الفرلينيّ لصرخات القلب، متواصلتين مع موسيقى موتزارت حيث يكون الألم هو المركب إلى الحبّ - أقول إنّ هذا هو التراث المشترك الثمين الغالي الذي خلفه لنا هؤلاء العباقرة الثلاثة بل خلّفوه للانسانية بأجمعها لتجد السلوان في أتراحها وترقى إلى النبل في نظرتها وتمنح من معين الجمال والحبّ كأنه معين إلهي مقدّس. ●

معرض «بيسمارك، وبروسيا، وألمانيا وأوروبا» يحيي ذكرى شخصية ألمانية عظيمة

ريغينة غروس

كتب المؤرّخ لوتار غال الذي من فرانكفورت «لعل أصدق ما يميز عصراً من العصور هو كيفية تعامل ناسه مع كبار ذلك العصر»، مبتدئا بهذه الملاحظة الكراس الذي صدر بمناسبة معرض «بيسمارك، وبروسيا، وألمانيا وأوروبا». وأنا أزعم أنّ الأصدق للتمييز هو رؤية الخلف لأولئك الرجالات، ذلك أنّ تأثير الشخصية الفذة يجاوز عهدها ويمتدّ.

أوتو فون بيسمارك بريشة يعقوب بيكر

وقد اتّخذ هذا المعرض في ضوء الوحدة الألمانية أهمية خاصة، لم تكن متوقعة، بطبيعة الحال، قبل ثلاث سنوات، عند اتّخاذ القرار بإقامة هذا المعرض. والمعرض هذا هو أوّل عمل يؤديه «المتحف التاريخي الألماني» الذي كان هدية من المستشار هيلموت كول لمدينة برلين في مناسبة عيد تأسيسها السبعمائة والخمسين. ولم يكن، قبل ثلاث سنوات، من سبب مقنع لاختيار بيسمارك دون سواه موضوعا للمعرض. وكلّ ما في الأمر أنّ القيصر الشاب فيلهلم الثاني عزل مستشار الرايخ بيسمارك في 20 مارس 1890. أي قبل مائة عام. أَفهذه المائة عام إذن السبب في اختيار موضوع المعرض؟ قد يكون، لأنّ المدبرين لهذه الأشياء يميلون إلى أعداد العقود. ونشير في هذا المضمار إلى أنّ الأديب غولومان يرى في قرار فيلهلم الثاني بطرد بيسمارك أعظم ما أنجزه ذلك القيصر في مجال السياسة. وَلْنعد إلى الكراس المقدم للمعرض، فنقرأ فيه أنّ السبب الفعلي لهذا المعرض هو وقفة تأمّل على عتبة الوحدة الأوروبية، وادّكار عهد الرايات الثلاثية الألوان، والدور الذي كان للألمان في أوروبا القرن التاسع عشر. ثم تصور الآفاق المنفتحة لأوروبا. فهل نجح المعرض في معالجة هذه الأفكار؟

وَلْنفحص، قبل الإجابة عن هذا السؤال، جانبا من تاريخ بيسمارك فحصا يسيرا. فقد أحيط شخصه بأسطورة السياسي العبقري الذي سطّر لأوروبا نظاما دقيقا في غاية الدقّة، محكماً كان خليقا أن يظلّ القاعدة السائسة لأوروبا، لو أنّ السياسين الذين جاءوا بعده لم يفسدوه. وفي هذا التمجيد مبالغة وغلو. لكنّ بيسمارك كان بدون شكّ رجل سياسة كبيرا أصاب وأخطأ، وأحسن إلى أوروبا وأساء. فهو من ناحية صرّح في 1871 أنّ الرايخ الألماني بلغ «درجة الإشباع» - يعني أنّ ألمانيا لم تعد تريد التوسّع - وسعى إلى إبعاد ألمانيا من النزاعات بالحيل وبسياسة تحالفات معقّدة. ومن ناحية أخرى، فإنّ هدف بيسمارك لم يكن إقرار سلام ثابت في أوروبا وقبول ما يستوجبه ذلك السلام من الحلول الوسط، إنّما كان يعمل على إذلال فرنسا، وتأليب الدول الأوروبية بعضها على بعض. ومن المنطقي في وضع كهذا أن يركن بيسمارك للحفاظ على أراضي الرايخ الجديد إلى الهيمنة العسكرية على القارة الأوروبية، وأن يكون في استعداد دائم لإشعال الحرب وردع جيران ألمانيا. أمّا نزعة حبّ الظهور، وتمجيد القائد التي ظهرت فيما بعد في عهد فيلهلم الثاني، فلم تكن من أخلاق بيسمارك، وهو النبيل البروسي الذي يزدري تقديس الأشخاص. لكنّه على كلّ حال - أردنا أم لم نرد - قد خلق الظروف التي نمت فيها تلك النزعة.

أنموذج من تمثال بيسمارك الذي بمدينة كولونيا في ساحة أوغستينر بلاتس

ورأى معاصرو بيسمارك، وأكثر منهم الأجيال اللاحقة، أنّ بيسمارك هو صانع الرايخ الألماني، أي الوحدة الألمانية، والحقّ أنّ بيسمارك كان بروسيًّا أكثر منه ألمانيا، اعتدّ حياته بمنشئه البروسي النبيل. والأرجح أنّه لم يرد بتكوين الرايخ سوى دولة بروسية أكبر، ودعم لها في الظروف العالمية الجديدة. وحافظ ما استطاع، وهو مستشار ووزير للخارجية في الرايخ الجديد، على البنية الأساسية للدولة البروسية بعد أحداث 1864 و 1866 و 1870-1871.

ومعروف عن بيسمارك أنّه كان يقابل كل الحركات السياسية والاجتماعية، وحتى الحركة القومية بالشك والارتياب.

كان الرايخ الذي أسسه بيسمارك كيانا مختلا، لم يطل به العهد حتى انهار، ولم يكن انهياره من باب الصدفة. فقد أتاه الفساد من الداخل والخارج، أو قل، كانت سياسته الخارجية والداخلية فاسدتين كلتاهما. يقول سومبارت: «بينما كانت سياسة الرايخ الخارجية مؤدية لا محالة إلى الانعزال، انتهت سياسته الداخلية بتحطيم التراث السياسي بأكمله في ألمانيا».

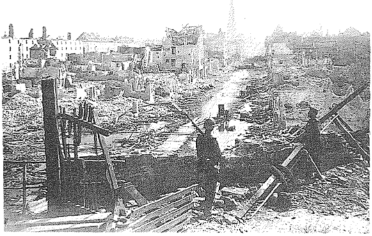
ونحن لا نجد كبير حرج في الاعتراف لبيسمارك بالعبقرية السياسية عندما نذكر تأسيسه للرايخ «بالحديد والنار»، لكنّنا لا يسعنا إلاّ أن نسجّل إخفاقه التام في توطيد ذلك الرايخ، وتحويله دولة عصرية.

وكان بيسمارك يؤمن بالقوة العسكرية ويحرص على جعلها الركن الأساسي للرايخ والجانب القاهر في سياسته. لذا كان يرفض البرلمانية رفضا كاملا ولا يرى أدنى حاجة إلى إقامة سياسة الحكومة على قاعدة ديمقراطية. وكان بيسمارك يرفض الإصلاحات الاجتماعية ويكره الحركة العمالية، لم يفكّر أبدا في إدماج تنظيماتها في السياسية العامة وإنّما أراد إذلالها وتحطيمها. وكان أسلوب حكمه، في الجملة، أسلوب هيمنة واستبداد. وكلّ هذا راجع إلى ما ذكرنا من تقديمه المسائل العسكرية على غيرها، حتى إنّ ميزانية الجيش وقوّته أصبحتا المحور الذي دارت السياسة الداخلية حوله في عهد حكمه. ومما يقال في شأن بيسمارك ويعاد إنّه قد عالج مسائل السياسة الداخلية بوسائل السياسة الخارجية. وهذا صحيح إذا فهمنا منه أنّه كان على استعداد دائم للحرب الخارجية والحرب الأهلية كلتيهما.

أقيم اذن معرض «بيسمارك، وبروسيا، وألمانيا، وأوروبا» في برلين. واختير له مبنى غروبيوس، حيث كان العرض في تسع عشرة قاعة من قاعاته. وجاءت مادة العرض في ثلاثة عشر موضوعا، تحت العنوان العام قرن أوروبا.

أفَحَقٌ كان ذلك القرن الذي عاش فيه بيسمارك قرن أوروبا؟ أوَلم يكن القرن الذي انتشر فيه الاستعمار في العالم، وصعدت الولايات المتحدة في نصفه الثاني واليابان في أواخره؟

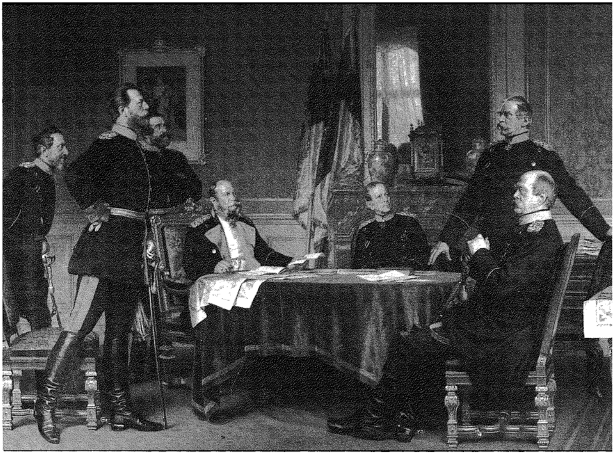
وعلى كلّ حال شملت مادة المعرض التطورات وجملة المشاكل التي انتهت إلى حرب الخنادق على جبهتين،



مدينة سترازبور في عام 1870، يوماً بعد الاستسلام. يظهر في هذه الصورة التاريخية شارع شتاين شتراسه من بوّابة شتاين تور

تلك الحرب التي حاولت سياسة بيسمارك الخارجية تفاديها. وقُسّمت هذه المادة إلى عدّة مواضيع منها التصنيع، والمسائل الاجتماعية، وهيئة الصليب الأحمر، والبيان الشيوعي. واعتمد العرض على الوثائق، ثم على بعض المعروضات وبخاصة على اللوحات المرسومة بريشة الفنانين. وقد افتقدنا وسائل التوضيح العصرية كالخرائط والرسوم البيانية افتقاداً شبه كامل.

وتناول المعرض جوانب من حركة التجديد الضخمة التي شهدها القرن التاسع عشر، والتي لم يدعمها بيسمارك إلاّ ليحوطها ويسيطر عليها. مثالٌ لذلك القوانين الاجتماعية



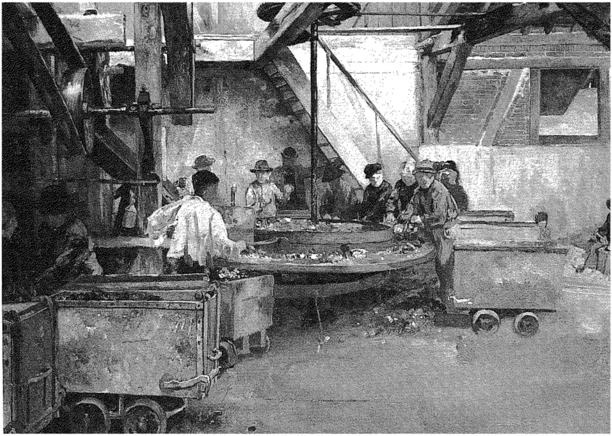
«مجلس حرب في فرساي» ـ رَسَمَ أنطون فون فيرنر هذه الصورة لمقرّ القيادة البروسية في 6 ديسمبر 1870 .
يظهر يساراً في المقدّمة ولي العهد الأمير فريدريش فيلهلم، ويميناً أوتو فون بيسمارك

التي سنت في عهده والقانون الذي أصدره في شأن الاشتراكيين. والحقيقة أنّ بيسمارك لم يفهم حركة التجديد تلك، وإنّما انشغل بسياسة القوة عن كلّ شيء. ولم يُعرض لحركة التجديد في مبنى غروبيوس عرضا منفصلا، إذ اتّبع العرض كلّه التسلسل الزمني. وممّا ينتقد هاهنا أنّ المعرض لم يخصّص لفترة تأسيس الرايخ سوى قاعات ثلاث من التسع عشرة، كأنّما إنجاز بيسمارك في العشرين السنة التي حكم فيها مستشاراً لم يكن أهمّ ما أنجز مطلقاً. أوَ ليس هذا الإنجاز ضروريا لفهم الاتّصال والانقطاع في تاريخ الدستور الألماني؟

لم يعط المعرض إذن حركة التجديد حقها، ولكنّه لم يقصّر في المقابل في عرض الإطار الأوروبي الذي جرت فيه السياسة الألمانية في عهد بيسمارك، فعرض لها بإسهاب من وجهات نظر ألمانية وأخرى أوروبية.

وكان هذا المعرض غزير المادّة، كثير المعروضات، متّصلا، لحسن الحظّ، بسيرة بيسمارك، وإلا لتاه الزائر في المقارنات وحاد عن الموضوع. ولم يرد المعرض تقويم التاريخ، بل ترك ذلك للزائر. ولم يظهر المعرض كثير صلة وظاهر علاقة بين القرن الماضي وقرننا.

لقد انتهى بيسمارك بسياسة القوّة إلى درجة سمّاها «درجة الإشباع»، ثمّ وقف عندها. لكنّ من جاءوا من بعده لم يقفوا عند ذلك الحد وحاولوا مرتين «السيطرة على العالم». ولم تصل الدولة الألمانية إلى حالة الإشباع إلاّ في عهد أدناور، ثمّ ظلّت كذلك إلى أن جاء التاريخ بحلّ جديد للقضية الألمانية مائة عام بعد أن سرّح فيلهلم الثاني المستشار بيسمارك. وجاء هذا الحلّ في إطار «ألماني أصغر» من الإطار الذي كانت فيه الوحدة الألمانية في عهد بيسمارك والذي كان ـ على كل حال ـ وقتذاك الإطار الألماني



«منجم الرصاص»، رسمٌ لكريستيان لودفيغ بوكلمان. لا أحد يدري ما لحق بالعمال من أضرار صحية في مثل هذا المنجم

الصغير*. ومع أنّ ألمانيا تدرّجت إذن من صغير إلى أصغر فهي اليوم في حجم مقلق لبعض جيرانها.

يجبرنا التاريخ على إعادة النظر في بيسمارك. فالوقوف على تاريخ عهده لم يعد مجرّد توق إلى الماضي ورغبة في الاستطلاع. كتب سومبارت: «قد يصل المؤرخون إلى أنّ عهد بيسمارك والقضية الألمانية، والقضية الأوروبية أيضا، كما نظر بيسمارك إليها جميعا، لم تبلغ نهايتها إلاّ الآن. إنّنا نشهد الآن تغيّرا تاريخيا في المقاييس، فلا علاقة بين الوحدة الألمانية كما تمّت مؤخرا، وبين تأسيس بيسمارك للرايخ، بل العمليتان متناقضتان: إحداهما كانت بالدم والحديد، والأخرى جاءت تتويجا لسياسة السلام». ●

* نذكّر القارئ بأنّ «ألمانيا الكبرى» و«ألمانيا الصغرى» مصطلحان تاريخيان يراد بالأول ـ على وجه التقريب ـ ألمانيا الحالية وبروسيا الشرقية والنمسا، وبالثاني هذه المناطق بدون النمسا.

بعض المراجع في موضوع «بيسمارك»:

Rudolf Augstein — OTTO VON BISMARCK, Hain Verlag, Frankfurt/M 1990

Bismarck — GEDANKEN UND ERINNERUNGEN, mit einem Essay von Lothar Gall, Propyläen Verlag, Berlin 1990

Ernst Engelberg — BISMARCK – URPREUSSE UND REICHSGRÜNDER, Siedler Verlag, Berlin 1985

Lothar Gall — BISMARCK – DER WEISSE REVOLUTIONÄR, Ullstein Verlag, Berlin 1980

Edward Crankshaw — BISMARCK, Biographie, List Verlag, München 1990

Christian v. Krockow — DIE DEUTSCHEN IN IHREM JAHRHUNDERT, Rowohlt Verlag, Reinbek 1990

Wilhelm Mommsen — OTTO VON BISMARCK, Rowohlt Verlag, Reinbek

Michael Stürmer — BISMARCK – DIE GRENZEN DER POLITIK, Piper Verlag, München 1987

هل السور مازال قائما في عقولنا؟

غونتر دي برين

تركت المراقبة التي كانت تُمارَس في الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا آثارا تسمّم حاليا الجوّ الأدبي في ألمانيا شرقاً وغرباً. وفقدت الآن الكتب التي كانت ممنوعة قبل الوحدة هالة الشهداء. ولْنَقُلْها بصراحة: من كان يقول في كتاب رديء ممنوع إنّه رديء رُمي بالتواطىء مع المراقبة. ومن قال في كتاب جيّد ممنوع إنّه جيّد اتهم بأنّه لا يستحسنه إلاّ لكونه ممنوعا.

وابتدأ النقاش والاختصام في مسؤولية المثقّفين في الجمهورية الألمانية الديمقراطية ومواقفهم بحملة الهجوم التي شُنّت على الأديبة كريستا فولف. وقد يكون في طريقة بدء هذا النقاش جانب عملي وشيء من التجنّي. لكنّ للنقاش ما يبرّره، بل إنّما هو ضرورة، خاصّة عندما يصل إلى معالجة المسائل المبدئية. ويلزم، إذا أردنا النجاح للوحدة الألمانية، أن نحلّل الماضي، إذ كنّا مجزّئين، تحليلا نقديا، وألاّ نترك للجيل القادم عبء استيعاب أخطاء الماضي والتغلّب عليها، كما تُرك استيعاب الماضي النازي وتخطّيه لجيل ما بعد الحرب. فالهدف هو الوضوح، ليس الانسجام. والمطلوب هو الصراحة، ليس التبرؤ وحبّ الظهور. وهذا وحده كفيل بأن يجعل النقاش يقرّبنا من الحقيقة التي تبيّن الخطايا والأخطاء.

ويليق بنا أن نصوّب اهتمامنا ما استطعنا إلى السلوك الأخلاقي والسياسي للأديب الذي ندرسه؛ وأن نحمل أنفسنا على الاعتقاد بأنّ أجود الكتب لا يكتبها أفضل الناس، وإن كان هذا الزعم قابلا للشكّ.

وننصح شباب النقّاد بألاّ يجعلوا النقد ميدانا لتجريح من ارتفعت شهرتهم من الأدباء بالأمس ولمحاولة إسقاطهم من المرتبة العالية التي بلغوها. فلهؤلاء النقاد ميادين أخرى للمنافسة والتباري. وليس من النزاهة ولا من المنطق من شيء أن تُتّخذ كريستا فولف هدفا لهذا النقد السلبي، بل رمزا له. وما نراها تعرّضت له لولا شهرتها وما بلغت من نجاح، بات يحفز النقّاد على قذفها وإحباطها. ولا خيرَ، على كلّ حال، في الخروج من الحالات المعزولة والأوضاع الخاصّة إلى التعميم، إذ لا يكون هذا التعميم إلاّ اعتباطا وجورا عن القصد. والأدب مجال يبرز الأفراد فيه وتظهر الشخصيات. وكلّما كانت هذه الشخصيات متميّزة، صعب جمعها في إطار واحد. وتزداد الصعوبة درجات إذا كان هذا الإطار دولة، فيقدّر تأثيرها الثقافي عندئذ أكثر ممّا هو يستحقّ.

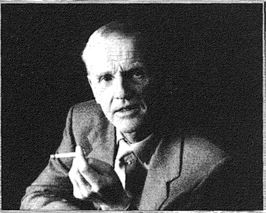
ومن الدقّة أيضا أن نترك المقارنات التاريخية جانبا، وإن بدا الشبه ملزما، ولنعدل بصورة خاصّة عن المقارنة بأوضاع عهد النازية، إذ نزل التاريخ الألماني إلى الحضيض الأخلاقي. فالمقارنة بأوضاع ذلك العهد لا تؤدّي إلاّ إلى التقليل من فظاعتها.

ويخطئ أفحش الخطأ من يزعم أنّ السعي إلى الوحدة هو تعبير عن المطامح إلى تحقيق «ألمانيا الكبرى» وأنّ الوحدة التي تمّت كانت ضمّا للجمهورية الألمانية الديمقراطية. كما يخطئ خطأ لا يقلّ عن الأوّل فحشا من يقارن الهجرة من الجمهورية الألمانية الديمقراطية بالهجرة من ألمانيا النازية.

ثمّ إنّ مصطلح «الثورة» قد بات مشحونا بالمفاهيم التاريخية. فمن استخدمه دلالة على أحداث خريف 1989 قصد به ـ في الأرجح ـ إلى صبغ تلك الأحداث صبغة بطولية. وهذه نظرة للأحداث أقلّ ما يقال فيها إنّها نظرة محدودة. فالاضطرابات التي شهدها الشارع ـ بعد فراغ الناس من أعمالهم ـ لم تكن إلاّ حلقة في سلسلة طويلة من الأسباب، يكفينا هنا الإشارة إليها بكلمات معلومة المدلول، مثل: غوربتشوف، والهجرة الجماعية، والمجرّ، وبولونيا. بل من الجائزة أنْ قد كانت اضطرابات الشارع

نفسها في الجمهورية الألمانية الديمقراطية مسبّبا، لا سببا، احتملها النظام ولم يتصدّ لها لإفلاسه الاقتصادي والسياسي.

أمّا الإفلاس الأيديولوجي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، فقد حصل قبل سنين عديدة، تظهر لك عبارته في الإطناب الذي في مصطلح «الاشتراكية الموجودة حقيقةً». ففي هذه التسمية الرسمية حشو وتوكيد، إذ الموجودُ حقيقةً، وفيها أيضا تخلٍّ كامل عن هدف الشيوعية المنشود، ذلك الهدف ـ أو الحلم ـ الذي يكفي أن يكون تبريرا لكلّ الأتعاب والآلام وألوان الاضطهاد. وظهر الإفلاس الأيديولوجي في تقديس الواقع واتّخاذ النظام الاشتراكي هدفا، مع أنّه ـ في النظرية الشيوعية ـ وسيلة الانتقال إلى المجتمع العديم الطبقات. ومن هنا أتى نقد المتمسّكين بالنظرية الشيوعية الأصلية وملاحقة السلطات إيّاهم. فهؤلاء الشيوعيون يرون حقيقة المجتمع



غونتردي برين: ولد ببرلين في 1926. واشتغل عاملا زراعيا، ومدرّسا، وأمين مكتبة. كما عمل من 1953 إلى 1961 في المعهد المركزي للصناعة المكتبية واستقرّ في برلين منذ 1963 محترفا الكتابة. وهو من أهمّ الممثلين «لأدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية» الذي له قرّاؤه في الغرب أيضا. نذكر من رواياته: «حمار بوريدان» (1969) و«الجائزة» (1973) و«الأبّهة الجديدة» (1984)، صدرت جميعا في دار النشر «فيشر فرلاغ» التي بمدينة فرانكفورت. وحصل غونتردي برين في 1990 على جائزة هاينريش بول التي تمنحها مدينة كولونيا. حصل عليها، كما قالت هيئة المحكمين، لكامل عمله «الذي ساهم به منذ ثلاثين عاما في تحقيق المشروع الألماني الكبير الذي داهمته الأخطار كثيرا، مشروع تحقيق الديمقراطية في كامل ألمانيا».
وفي نفس العام 1990 انتخب المجمع الألماني للغة والأدب غونتردي برين في منصب نائب الرئيس.

الاشتراكي شيئا قليلا أمام الحلم الشيوعي بزوال كل الطبقات.

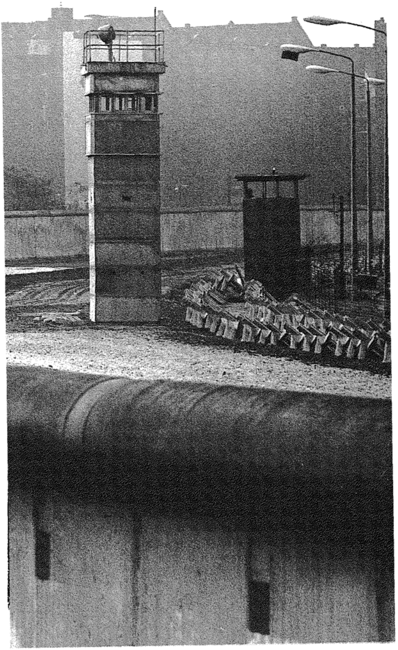
وحصل في المجال الفنّي شيئان نتيجة للتخلّي المذكور عن النظريات القديمة التي افترض أنّها موصلة إلى المجتمع الشيوعي: حصل أن ظهرت مجالات انفتاح من جهة. وحصل من جهة أخرى أن فُضحت إجراءات الرقابة التي لاتخدم أهدافا عليا على أنّها إجراءات لا هدف لها سوى احتفاظ أصحاب السلطة بسلطتهم. وكانت الرقابة في الجمهورية الألمانية الديمقراطية ترى خطرا في كامل الإنتاج الأدبي النقدي، حتّى في جزئه المتعلّق بالأهداف الاشتراكية العليا؛ بل هي ترى ذلك الجزء أخطر وأضرّ.

أمّا حركة النقد في غرب ألمانيا، فقد حاكت الرقابةَ في شرق ألمانيا محاكاةً جرت في الاتّجاه المعاكس واعتمدت في غالب الحالات على كثير من اللباقة الفنّية. وكان أحبّ شيء إلى نقّاد الغرب في أدب الجمهورية الألمانية الديمقراطية جانب المعارضة فيه. ولم يهمّ هؤلاء النقّاد كثيرا أو قليلا نوع تلك المعارضة ولا انتماؤها السياسي. ومن يكتشفِ الآن في فكر كريستا فولف وغيرها من الكتّاب نزعة اشتراكية ويُعبْها عليهم يعترفْ بأنّه لم يفهم من قبل ماكتبوا، أو هو فهم، وإنّما غدا يعدّهم من الخصوم السياسيين بعد أن زالت معارضتهم بزوال الجمهورية الألمانية الديمقراطية.

والملاحظ أنّ عملية مماثلة حدثت في الجمهورية الألمانية الديمقراطية بعد خريف 1989، فقد ظهرت نزعات متعارضة بين الأدباء، نذكر منها، مثلا، الاختلاف في النداء الذي صدر «من أجل بلادنا». أمّا الشرّ الذي جرّته الرّقابة، فلا يقدّر بعدد الكتب الممنوعة وحده، أو الكتب التي لم تكتب، وإنّما يأتي فيه تسميم الجوّ الثقافي الذي قلب الحقائق وطمس القدرة على التمييز. ولمّا كانت الرقابة الجانب الأبرز غالبا في الحياة الثقافية بالجمهورية الألمانية الديمقراطية، فإنّ تلك الرقابة أثّرت في سوق الأدب بالغرب وفي وسائل إعلامه. وأبعدت الاعتبارات السياسية ومراعاة الخاطر النقدَ الأدبي عن القصد أحيانا كثيرة.

وهكذا صارت الكتب الممنوعة في الشرق، جيّدها ورديؤها، محاطة بالتمجيد والتقديس، فباتت بذلك بعيدة عن متناول النقد الأدبي. وقد قلنا: من يصف بالرداءة

كتابا رديئا من هذه الكتب الممنوعة رمي بالتواطئ مع المراقبة. ومن وصف بالجودة كتابا منها جيّدا، قيل: لم يستحسنه إلاّ لأنّه ممنوع.
ولم تضعف سطوة الرقابة أبدا في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، مع أنّ مجالات التعبير الأدبي الحرّ كانت تتّسع أحيانا وتتقلّص، ومع أنّ أساليب المراقبة كانت تزداد تستّرا ودقّة، والدولة تستغلّ أحيانا الأدباء المنتقدين بجعلهم واجهة لتسامحها ومثالا. وما كان شيء يُطبع قبل أن يمرّ بكلّ مراحل الرقابة التي خضع لها الكتّاب جميعا: المؤمن منهم بأهداف الحزب وغير المؤمن، وصاحب المبادئ والانتهازي. ونجد كبار الأدباء أنفسهم قد خضعوا للرقابة وقبلوا بالحذف. أو هم أعرضوا أصلا عن المسائل الشائكة وكتبوا في المواضيع التي لا ترى الرقابة بأسا من نشرها.
ولا شكّ في أنّ عوامل كثيرة عملت هنا عملها: كطلب القوت، وضمان المستقبل، والحرص على النجاح، والميل إلى الراحة، والجبن أيضا. لكنّا نرى أنّ الشعور بالمسؤولية هو الدافع الأساسي الذي دفع بالأدباء إلى أن يقبلوا بأوساط الحلول في حالات كثيرة مقابل أن يظلّوا على اتّصال بالجمهور. ورُبَّ فكرة ضحّى بها أديب وطاوع الرقابة في حذفها في سبيل فكرة أخرى مهمّة ينشرها بين الناس.
وعلى كلّ حال، فقد عمد الأدباء في الجمهورية الألمانية الديمقراطية إلى الرقابة الذاتية والمداراة، مع ما تستتبعانه من تذلّل محبط للأخلاق. وإنّما لم يترك هذا التصرّف المهين إلاّ أثرا محدودا في نفوس أولئك الأدباء، ولم يسئ طباعهم أكثر ممّا أساء، لأنّ معنويّاتهم كانت ترتفع من ناحية أخرى للتجاوب القوي الذي تجاوبه معهم جمهور القرّاء. فكان ذلك التجاوب بمثابة المكافأة على ما احتمله الأدباء من مهانة، وكان يأتيهم صداه مع كلّ كلمة نقدية كتبوها، حتّى خالوا أنفسهم الناطقين باسم الجمهور الذي أسكت صوته.
نعم، على هذه الحال، أو على حال مشابهة، كان أدباء الجمهورية الألمانية الديمقراطية في رأينا، وكانت حرّيتهم في التعبير، مع كلّ التقييد والتحديد، أوسع كثيرا من حرّية التعبير لدى وسائل الإعلام. فكان الأدباء يستطيعون بنقدهم أن يلفتوا انتباه الناس ويحرّكوهم، وأن يحفزوهم على الشكّ في صحّة الآراء الرسمية وطريقة التفكير المفروضة على الناس فرضا. وعلى هذا يكون الأدباء أعدّوا الرأي لأحداث 1989، أو إنّهم - على أقلّ تقدير - بيّنوا للناس أنّ النقد ممكن. ساهم إذن في إعداد الرأي العام جميع الأدباء الناقدين، بما فيهم أولئك الأدباء الذين رفضوا الوحدة الألمانية ونادوا، في وقت لاحق، ببقاء الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ورأوا في انتخابات



مارس كارثـة ومأسـاة، ولعلّهم ظنّوا وقتئـذ أنّ قرّاءهم لم يفهموهم أو أنّ قرّاءهم خذلوهم.

وظنّهـم خاطـئ، كما هو خاطئ زعم من زعم في ألمـانيـا الغـربيـة أنّ أدبـاء الجمهـورية الألمانية الديمقراطية الذين خاب رأيهم في الشعب بعد الوحدة لم يكن لهم قبلها أدنى تأثير في حركة الشارع وثورة الجماهير.

وأجمع نقّاد الحزب الاشتراكي الموحّد على رفضه طالما كان يحكم، فلمّا سقـط، بدأت الفـروق تظهـر بينهم: فطـائفة تريـد بقـاء الجمهـوريـة الألمـانيـة الـديمقـراطية ومواصلة التجـربـة الاشـتراكية. وطائفة أخرى تريد الوحدة ونظاما برلمـانيـا ديمقـراطيـا. ومن غريب الظواهر أنّ الفرحة لدى كثير من كتّاب الجمهورية الألمانية الديمقراطية بانتهاء عهد العبودية ما لبثت أن انقلبت حزنا، حتّى قيل فيهم في ألمانيا الغـربيـة إنّهم ينعـون ما فقـدوا من امتيازات، غير عابئين بزوال الـرقـابـة. وقد يصحّ هذا القول على بعضهم، أمّا أغلبية الكتّاب، فأسباب حزنهم عديدة: منها الخوف على مصـادر الـرزق، وخشيـة المجهـول، والخجل الذي يخلقه الشعـور بالخيبـة عنـد المثقّفـين. وربّما فقد بعض الكتاب النفـوذ الذي كان لهم في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، ولكنّهم قليلون. وربّـما فقـد أيضـا بعضهـم الآخـر أعـمالا كانوا يحتكرونها، ثمّ نافستهم فيها الصحافة الحرّة. ونذكر أيضـا القوالب الأيديولوجية التي ترى الاقتصاد الحرّ مرادفا لانعدام الأخلاق ومنافيا للثقافة. لقد اختلق الذين يحنّون إلى الجمهورية الألمانية الديمقراطية أسطورة تشبه أسطورة الطعنـة من خلف، لكن في المجـال الثقافي. وهم لا عهد لهم بالحـرّيـة، فتراهم يحنّـون إلى الرقابة ويطالبون بجهاز دولي يحميهم. وكـانت طائفـة أخـرى من الأدبـاء، قاوموا النظـام الحـاكم في الجمهورية الألمانية الديمقراطية، لكنّ مقـاومتهم كانت من منطلق اشـتراكي، إذ كانـوا ينـادون بالمبادئ الاشتراكية الأصلية، وكانوا يأملون قيام نظام ألماني جديد في المرحلة الأولى من أحداث الخريف المذكورة. إلاّ أنّ أملـهـم خاب، وفـقـدوا أتبـاعـهـم تدريجيّـا أثنـاء الانتخابات، ورأوا أنّ الأحداث أدّت إلى غير ماكانوا يأملون.

وعلى كلّ حال، يلزم أن يستـمـرّ الحـوار بين الشـرق والغرب، مع أنّ هذا الحوار قد بدأ بالخلاف وسوء الفهم. فإن انقطـع لظـلّ الـسـور قائما في عقولنا بعد أن انحطم في الواقع. ولا شكّ في أنّ هذا الحوار سيكون عويصا بسبب التجـارب وطرق التفكير المختلفة لدى الطرفين. ولا شكّ أيضا في أنّه سيكون صاخبا أحيانا، بعيدا عن القصد، إذ يخشى كلّ طرف الآخر خشيته كلّ غريب. ●

(من صحيفة دي تسايت بتاريخ 90.9.7)

«النزاع الأدبي» أو النزاع في شأن كريستا فولف

ريغينه غروس

أثير نزاع شديد في بداية صيف عام 1990 أصبح معروفا لدى الصحافة بالنزاع الثقافي. والغريب أن يدور هذا النزاع في شأن أديبة من أكثر الأديبات الألمانية المعاصرات شهرة في غرب ألمانيا وشرقها، قد حصلت عى أسمى الجوائز الأدبية من الدولتين الألمانيّتين كلتيهما. ولسنا ندري لِمَ سمّت الصحافة هذا النزاع بالنزاع الأدبي. فهو لا يدور حول الأدب وإنّما حول مسألة قد سبق طرحها في هذا القرن: ماهي حصّة المثقّفين في المسؤولية عن جرائم الأنظمة الديكتاتورية التي يعيشون في ظلّها؟ أو بعبارة أخرى: هل المثقّف الذي يجتنب الاصطدام بالسلطة إنسان مرتشٍ فاسد؟ وهل النزيه من يتّخذ مواقف سياسية صحيحة، وإن جازف بمستقبله وحرّيته وصحّته أو حتّى بنفسه؟

ومَن ذا الذي يزعم لنفسه حقّ القضاء في هذه المسألة؟ لن يكون، على كلّ حال، إلّا رجلا قاسي القمع، هو الآخر، لا رجلا عاش في كنف الديمقراطية والحقوق المضمونة في إبداء الرأي دونها قيد أو رقابة سوى ما يقتضيه إرضاء الجمهور وإراحة الضمير.

أمّا اندلاع ما سمّته الصحافة بالنزاع الثقافي، فكان في مايو 1990 إذ صدر لكريستا فولف كتيّب في مائة صفحة وثمان، عنوانه: Was bleibt، بمعنى: «الباقي» أو «الشيء الذي يبقى». وكانت كريستا فولف كتبت مخطوطة هذه القصّة في خريف 1979، ثمّ عادت فنقّحتها في خريف 1989. وتروي القصّة يوما من حياة أديبة شعرت منذ أسابيع بأنّها مراقبة. فهل الأديبة كريستا فولف؟ وهل المراقبون من المخابرات؟ وتمضي كريستا فولف في سرد الأحداث، فيضطرب الجانب الذاتي، وتتزاحم الأفكار وتخطر الخواطر ويستدعي بعضها بعضا، فإذا بالأديبة المراقَبة تصير مراقِبة: تراقب نفسها وتراقب مراقبيها. وهي تعيش الأحداث تارة، وتارة تكون خارجة عنها. تشعر بالشكّ والريبة، وتتصرّف بسذاجة. وتتوهّم أنّ الأمور تجري مجراها على عادتها وتجبر نفسها على سلوك طبيعي وتشكّ في الأحداث، وفي نفسها، وتعمد إلى النقد الذاتي، ثمّ تهدّئ من روعها وتعتدّ بنفسها. والخلاصة أنّ الأديبة تفقد تدريجيّا ثقتها بنفسها وتجتهد ما استطاعت في التمسّك بهويّتها. كتبت كريستا فولف «ونحن، مع ما فينا من خوف مضاف إليه جحود، قد نازلنا أنفسنا بأنفسنا وحاربناها لما كان منّا من كذب وتذلّل وجشع ووشاية ولما كان من رغبة في الخنوع وتكالب على اللذّة». وكتبت «أنا، من أنا؟ فيّ أكثر من كائن، فأيّهم أنا؟ أأنا ذلك الكائن الذي يريد أن يتعرّف نفسه؟ أم الكائن الذي يريد أن يحفظ نفسه؟ أم أنا ذلك الكائن الثالث الذي لا يرى من مانع أن يتحكّم فيه الذين يتحكّمون في أولئك الشباب الواقفين على الباب لمراقبتي؟». وكتبت «أتحسبين أنّي غير دارية بما يريد أولئك الشباب من المخابرات؟ يريدون أن أصير مثلهم لأنّ حياتهم الفارغة قد خلت من كلّ سرور سوى سرورهم بجعل الناس مثلهم. أوَ تحسبين أنّي لا أشعر كيف هم يتحسّسونني؟ يريدون تعرّف موضع الضعف فيّ ليتطرّقوا منه إلى داخليّتي. إنّه موضع أعرفه ولا أبوح به إلى أحد، لا أستثنيكِ أنت ولن تحدّثني نفسي بأن أبوح به!»

وما من شكّ في أنّ سبب النزاع كان في التوقيت الذي اختير لصدور الكتيّب: صدر في حين تغيّرت الأحوال السياسية، فلم يعد في صدوره ما تخشاه كريستا فولف. وتساءل المتسائلون عن أساس الولاء الذي كنّه للحكومة من بقي في الجمهورية الألمانية الديمقراطية من أدبائها وفنّانيها، ولم يرضوا مغادرتها. فقائلٌ: بقَوْا لما تمتّعوا به من امتياز كان النظام يمنحه جزاء على الولاء. وقائلٌ: بقوا لأنّهم ما قطعوا الأمل في الاشتراكية. ثمّ قائلٌ: بل ظلّوا

لئلاّ تصبح البلاد مرتعا للانتهازيين والإمّاعين، فهم لم يفقدوا الأمل في الإصلاح.
لم تُخْفِ كريستا فولف قطّ انتماءها إلى الماركسية؛ ومن يقرأ لها، يجدها كثيرة المعالجة لهذه النظرية، كثيرة التحليل لظواهرها الكبيرة والصغيرة. فمن الغريب حقّا أن يندلع الآن نزاع في شأن انتمائها. أوَلَمْ يحسن قراءتها من كان يمجّدها بالأمس في الغرب وهو اليوم لها من الناقدين؟ إنّ عملية التحام القسمين الألمانيين، بعد التجزئة الطويلة، لن تكون بدون مصاعب وتضحيات، وبخاصّة في المجال الثقافي. ولن يكون النزاع في شأن كريستا فولف آخر النزاعات الثقافية لأنّ الدولتين الألمانيتين ذهبتا في نشاطهما الثقافي سابقا مذهبين جدّ متباينين. ونأتي فيما يلي ببعض الآراء التي تداولتها الصحف في شأن كريستا فولف في صيف 1990:

«يتبيّن القارئ، بعد قراءة كتيّب كريستا فولف أنّ شيئا لم يبق من الرصيد المعنوي الذي كان لها في الشرق والغرب جميعا. تعترف في كتيّبها بخطاياها بكلّ تواضع. فهي أديبة لم تعد تحتمل السكوت.....»
«إنّنا نشهد صدمة تعيشها هذه الكاتبة التي ليست بنادمة على ما فاتها ولا بجازعة من المستقبل....». بيد أنّ كريستا فولف قد اتصلت كلّ الاتّصال بالجمهورية الألمانية الديمقراطية من حيث هي - كما زُعم زوراً - مجتمع التضامن والمبادئ الانسانية والمعاداة للفاشستية. وكان اتّصال كريستا فولف بذلك المجتمع أوثق من أن يسمح لها بالتبرّؤ من الأكاذيب التي بُني النظام عليها... وأهمّ ما في الكتيّب هو ما تكرّر من اعتراف كريستا فولف بإخفاقها من الجهتين الأدبية والإنسانية، وبأنّها اجتهدت في إخفاء طبيعة النظام الخانقة، وكان خليقاً بها أن تفضحها».

(هايمو شفليك في صحيفة «راينشر مركور»)

«لا مأخذ على كريستا فولف ولا لوم. فهي لم تتقلّد البتّة منصبا ولم تترأس جمعية بل هي لم تسع إلى أن تصير سيّدة الأدب. اشتهرت، وشاع ذكرها في العالم. ولكن، بِمَ اشتهرت؟ أبنشاطها الاجتماعي والسياسي؟ أم بالكذب والوشاية؟ كلاّ، وإنّما اشتهرت بعملها الأدبي».

(فولكر هاغه في صحيفة «دي تسايت»).

«من الجائز أن تكون كريستا فولف انجعزت، قبل عشر سنين، من مراقبة ثلاثة من رجال المخابرات إيّاها من داخل سيّارة «فارتبورغ»، وقفت أمام مسكنها بشارع «فريدريش شتراسه» في برلين الشرقية. لكنّه كان من الأفضل أن تتجاهل الأديبة هذا الحدث لتفاهته، خاصّة إذا قابلناه بما كانت مخابرات الجمهورية الألمانية الديمقراطية تقترف من جرائم وإرهاب... ونحن لا نفهم لِمَ تثير الأديبة هذه الضجّة الآن، عشر سنوات بعد حدوث ذلك الحدث التافه الذي لا يأتي بجديد عن فضائع المخابرات... أتراها تريد القول: أنظروا أيّها المواطنون، يا رفاق الأمس، يا من أصابتكم المخابرات في سمعتكم ومستقبلكم، فأنا لست بالأديبة الموالية للدولة وإنّما واحدة منكم... لو أنّ الكتيّب صدر قبل 9 نوفمبر 1989 لكان صدوره حدثا مشهودا، ولأدّى إلى غضب حكومة الجمهورية الألمانية الديمقراطية على كريستا فولف، بل وإلى هجرتها من البلاد. أمّا أن يصدر الكتيّب بعد ذلك التاريخ فأمر يحرج ويزعج».

(ألريش غراينر في صحيفة «دي تسايت»).

«لم تكن كريستا فولف، كما يبدو، قادرة على استيعاب المجتمع العصري من حيث هو نظام معقّد تتزاحم فيه المجموعات وتتنافس. وإنّما تُظهر كلّ الدلائل أنّ الأديبة تعاملت مع مجتمعها على أنّه نمط كبير من العائلة البورجوازية الصغيرة القائمة على قاعدة استبدادية. فالمرء لا يختار العائلة التي يولد فيها، ويظلّ يُعدُّ منها، وإن فارقها. ولا يمكن الإتيان بأسباب منطقية للولاء لها. . .

. . . وثمّة أكثر من دليل على أنّ كريستا فولف مكثت سنين طويلة تفسّر كره المواطنين للدولة على أنّه مظهر من مظاهر أزمة نفسية عامّة. كما رأت في مغادرتهم ألمانيا الشرقية فعلا غير منطقي، ذا مصدر نفسيّ. . . لم يخطر في بالها، كما يظهر، أنّ تلك الأزمات الاجتماعية ليست من باب الأدب وأنّ الاضطهاد الاشتراكي لا يُعالَج كما تُعالج الأمراض النفسية. . . نلمس في كريستا فولف ميلا إلى الأحلام وتقبّل الأوهام واستعداداً إلى الاعتقاد الأعمى، وهذا ما يجعلنا نشكّ في أن تكون أدركت، ولو مرة واحدة، أنّها كانت تعيش تحت حكم استبدادي. . . . لقد ازدرى النظام الاشتراكي الحرّية والعدل والديمقراطية، أي كلّ ما سما إليه الفكر. ولم يَخْفَ هذا الموقف على أيّ أديب أو فنّان من وسط أروبا، ولا على الكتّاب ذوي الشأن من الجمهورية الألمانية الديمقراطية الذين تصرّف كثير منهم تصرّفا منطقيّا فقاطعوا النظام وانصرفوا عنه».

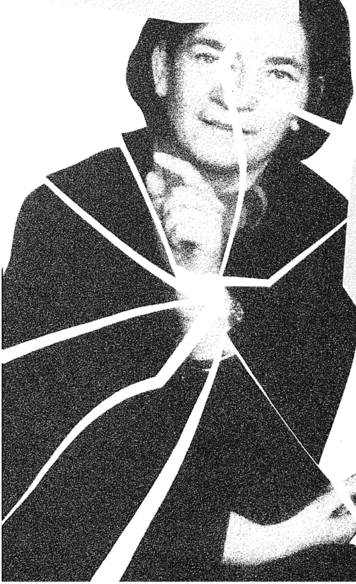
(فرانك شيرماخر في صحيفة «فرانكفورتر ألغماينه تسايتونغ»)

«من قبل، كان الأدباء يُمدحون لكلّ نقد يأتون به، كأنّما الأدب لم تكن له وظيفة سوى النقد الاجتماعي. أمّا اليوم فيُؤخذ على أولئك الأدباء أنفسهم أنّهم لم يُسقطوا الحكومة. والجميع يعلم أنّ كلّ أديب في الجمهورية الألمانية الديمقراطية كان له في البيت فرقة من الدبّابات!»

(راينركيرش، رئيس اتّحاد الأدباء في الجمهورية الألمانية الديمقراطية من مجلّة «الصحافة والفنّ».)

«إنّ مركز PEN في جمهورية ألمانيا الاتحادية ليرحّب بالرأي الحرّ والمناقشة الحادّة بين الأدباء من الدولتين الألمانيتين. لكنّه يدين ما أصبحت تنشره جرائد كثيرة من أقوال ناس يدّعون العصمة لأنفسهم ويحطّون من شأن غيرهم ويشكّكون في نزاهتهم. ويُذكّر مركز PEN بأنّ لائحته لا ترى تناقضا بين النقد الموضوعي الحادّ والتسامح والتأدّب بقدر ما ترى أنّ بعضها يكمل بعضا.»

(كارل أمري، رئيس مركز PEN)



«انتهت كريستا فولف إلى أسلوبها الخاصّ، أسلوب المناقشة بهوادة والتدخّل باحتراز، ذلك الأسلوب الذي ظهر تأثيره. قرأ لها الناس من شرق ألمانيا وغربها خلال عقود. إنّها من الكتّاب العديدين الذي ساهموا في عرقلة بعض من القطيعة بين الدولتين الألمانيّتين. فمع كلّ ما بلغته تلك القطيعة فإنّها لم تكتمل في المجال الثقافي؛ وكان أن نشأ حوار أدبي بين شرق ألمانيا وغربها . . . .»

(غونتر غراس في مجلّة «دير شبيغل»)

«وُجدت حركة ثقافية (في ألمانيا الشرقية) إلى جانب ما كان من رداءة وعهر وفساد، واستطاعت تلك الحركة الثقافية أن تفلت بهوادة من ترويض النظام إيّاها، واحتفظت، على ذلك، بمواقفها اليسارية. . . لا، أيّها السّادة، هذه لهجة غير مقبولة. كونوا أرقّ حسّا وأرهف شعورا، ولا تصدروا الأحكام بدون تحفّظ، وعليكم بالحذر والتعقّل!»

(فالتر يانس في صحيفة «زوددويتشه تسايتونغ»)

عن آفات الشُّهرة، وحلاوة النجاح

حسين أحمد أمين

تضاربت الآراء حول ما إذا كان نجاح الأديب وشهرتُه يُفسدان أدبه وشخصيته. فمن قائل إن النجاح هو ألدّ أعداء الاديب: فالكتاب الجيّد يأتي له بالمال. وما يأتي المال حتى يرفع الكاتب به من مستوى معيشته. وما يرفع مستوى معيشته حتى يبدأ هو وزوجه وأولاده في اعتياده، فيحرص كل الحرص على ألا ينخفض. ويؤدّي حرصه ذلك إلى السرعة والإفراط في الكتابة. والإفراط والسرعة في الكتابة يؤديان إلى الإسفاف وهبوط المستوى. وإذ يهبط مستوى كتاباته يخمد حماس النقّاد والقراء. وبخمود هذا الحماس تهتز ثقة الأديب بنفسه.

ومن قائل إن النجاح لا يفسد الأديب وإنما يُصلحه. وهو لا يؤدي به إلى الغرور وتعاظم الإحساس بذاته ورضائه عنها. بل هو يعزّز من السمات الطيّبة في خلقه، ويُضفي عليه تواضعا وتسامحا واعتدال مزاج، في حين يميل به الفشل إلى أن يضحي قاسيا شديد الإحساس بالمرارة، عظيم الحسد لغيره من الكتاب الناجحين، دائم السخط على ما حوله ومن حوله.

وتضارب الآراء هذا راجع في حقيقته إلى اختلاف طبائع الناس اختلافا يجعل من الأمر الواحد ضارا بهذا ومفيدا لذاك. فمن المؤكد ان النجاح المبكر والشهرة لم يضرّا بأدب تولستوي، أو دوستويفسكي، أو جوته، أو تشارلس ديكنز، أو توماس مان، أو آرثر ميلر. كما أنه من المؤكد أنه أفسد فرانسواز ساجان، وجون أوزبورن، وكولين ويلسون، وسكوت فيتزجيرالد، وتينيسي ويليامز، وشولوخوف... كذلك فقد يؤدي فشل أديب معين في إحراز النجاح والشهرة إلى إحساسه بالقهر، وفقدانه الثقة بنفسه، ثم إلى إحجامه كلية عن مواصلة الكتابة؛ وقد لا يؤثر هذا الفشل في إيمان أديب آخر بقدراته وقيمة ما يكتبه، فيكتب لنفسه أو لأجيال تالية هو على ثقة من أنها ستكون أقدر على تقييم أدبه تقييما عادلا.

فالقاعدة في هذا الشأن إذن أنه لا قاعدة، وأن الأمر يتوقف على شخصية الأديب وطبيعة تكوينه. فإن كان قد قيل إن الفراق يقتل المودّة السطحية ويزيد المودّة الصادقة توهّجا، فكذلك النجاح والشهرة قد يقتلان المواهب الصغيرة والزائفة، ويصقلان الموهبة الحقيقية الضخمة.

المواهب الزائفة

فأما عن صاحب الموهبة الضعيفة أو الزائفة: فهو قد يخرج على الناس بكتاب يلقى بينهم رواجا عظيما ولايكون لهذا الرواج والنجاح أدنى صلة بعبقرية أو نبوغ. فقد يكون حاويا لأسرار سياسية لايعلمها غيره، أو وصف رحلة إلى أقطار بعيدة لم تطأها أقدام غالبية قرائه. وقد يكون كتابه جنسيا فاحشا، أو فكاهيا رائقا، أو بوليسيا شائقا، أو عاطفيا رومانسيا يستهوي قلوب المراهقات والمراهقين، أو شديد التعاطف مع تيار سياسي أو ديني له شعبية كبيرة مؤقتة... حينئذ يلمع اسم الكاتب، وتزيد دور النشر من نسبة مكافآته، وتستجلبه الإذاعة للحديث فيها، والتليفزيون لكتابة التمثيليات المسلسلة له، وتستكتبه الجرائد والمجلات، ويُدعى للاشتراك في ندوات، وإلى إلقاء المحاضرات، وتُجرى معه المقابلات الصحيفة، وتُسند إليه كتابة عمود يومي أو مقال أسبوعي، ويؤخذ رأيه عند وقوع حَدَث، ويُمطَر بالأسئلة عن نمط حياته وأسلوب معيشته، وعن ألوان الطعام التي يهواها، والأغاني التي يفضّلها، وعلّة غرامه بالقطط، وسبب كراهته لارتداء رباط العنق.

وهو إذ يُقبل على كل هذا في نشاط وهمة، إنما يحفر قبره بنفسه... فالساعات التي كان يقضيها في الاطلاع

والقراءة تتناقص فتتضاءل فتندثر. والمال الذي بات يُغدق عليه قد نقله من الريف أو مدن الأقاليم إلى العاصمة، أو من وسط شعبي يفيض حياة وكان مصدر إلهام كتاباته الأولى إلى صالونات الأغنياء والأدباء من أمثاله. وقد تعرّف بسبب نجاحه بعدد كبير من النقّاد والكُتّاب، وأنشأ معهم علاقات شخصية، فباتوا مضطرين اضطرارا إلى امتداح كل كتاب جديد له، أو الإحجام، على الأقل، عن بيان نقائصه وعيوبه، فيزيده مديحهم الذي يحسبه مخلصا غرورا واطمئنانا إلى استمرار موهبته.

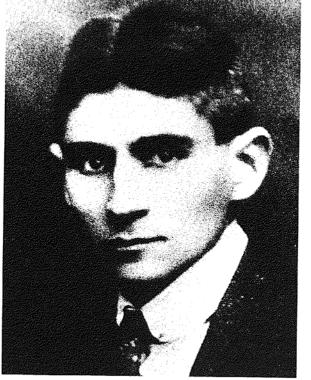
وعدَّ الناس ضرطته غِناءً وقالوا إن فسا قد فاح طِيبُ!

مشهد من مسرحية جوته، «فاوست»، التي أخرجها غوستاف غروندغنس إخراجا بديعا، دخل تاريخ المسرح

وإذ أن المجلات والصحف ودور النشر وسائر سبل الإعلام يهمّها شهرة الكاتب قبل جودة ما يكتبه، فإنها تظل على إلحافها في طلب المقالات والتمثيليات المسلسلة والكتب إلحافا يوهمه بأنه لا سبب وراءه غير عبقريته. وعموده اليومي في الصحيفة يُملأ، ومقاله الأسبوعي في المجلة يُكتب، وإن لم يكن قد بقي في عقله أفكار جديدة، والبئر لا بدّ من استخراج الماء منها ولو كانت فارغة. وأصحاب الصالونات من الأغنياء يتهافتون على دعوته لإضفاء البريق على سهراتهم، فيتبدّد وقته وتتشتّت طاقته الذهنية والروحية بالتردّد عليها لسماع الثناء على آخر ما كتب، وأحدث ما نشر. وثمة نساء وفتيات قاصرات العقل يراسلنه أو يستشرنه أو يتزاحمن عليه، ويرين فخرا أن ينشئن معه علاقة جنسية... كل هذا وغيره أمور من شأنها أن تقتل الموهبة الصادقة بله الموهبة الزائفة، فإذا كل كتاب هو أضعف مما سبقه، وكل مقال أتفه من سلفه. حتى إذا ما صار كقشرة الليمونة قد اعتصر منها كل ما في جوفها، تعجّب وتأفّف، وتألّم وتذمّر، إذ يرى الجمهور وقد تحوّل عنه فجأة إلى كاتب صاعد ونجم جديد، وإذا مكانه في صفيحة القمامة وهو الذي كان قد أوشك أن يصبح على ثقة من أنه في زمرة الخالدين.

متاع الغرور

لاشك في أن كل هذا كان وراء قولة أنتوني ترولوب الشهيرة إن النجاح هو بمثابة السمّ الذي ليس من المصلحة تناوله إلا في أواخر العمر؛ وحتى في أواخر العمر فإنه لا ينبغي تناوله إلا في جرعات صغيرة. فالكهل والشيخ أبصر من الشباب بالأمور على حقيقتها، وأصعب انبهارا بالمتقلب الفاني، وأقل تعرّضا للإصابة بالزهو أو بالإفراط في تقييم متاع الغرور. فإن أخذنا في الاعتبار ذلك الميل المرضي لدى النقّاد إلى أن يلعبوا دور يوحنا المعمدان الذي بشّر بقدوم المسيح، والتهليل الأحمق لكاتب جديد شاب باعتباره «أمل المستقبل»، وأعجوبة الزمان، و«خليفة طه حسين وعباس العقاد» أدركنا مدى خطورة خمر الثناء المفرط على عقول الشباب الغرّ. والكثيرون منا قد عاصروا الضجة المفتعلة التي صاحبت صدور رواية «مرحبا أيها الحزن» لفرانسواز ساجان وهي في الثامنة عشرة، وتمثيل مسرحية «أنظر إلى الماضي في غضب» لجون أوزبورن وهو في السابعة والعشرين، وظهور كتاب «الغريب» لكولين ويلسون وهو في الخامسة والعشرين، ثم لمسوا ذلك التدهور الغريب الذي طرأ على ثلاثتهم، وإفلاسهم الذهني الرهيب بعد أن صاروا من مشاهير العصر ونجوم الأدب. كذلك يمكننا تبيّن هذه الحقيقة من قراءة الروايات الستّ لجي دي موباسان، ومراقبة انحداره التدريجي من رواية رائعة (حياة)، إلى رواية جيدة (بيل



فرانز كافكا. لم تسمع الجماهير باسمه ولا بأدبه إلّا بعد انقضاء الأعوام على وفاته

آمي)، إلى ثالثة لا بأس بها (بيـيروجـان)، إلى رابعة متوسطة (مونت أوريول)، إلى خامسة سيئة (قوي كالموت)، إلى سادسة مشينة قبيحة بالغة السوء (قلوبنا)، وهو انحدار كان يزداد حدّة بنموّ شهرته، وتعاظم ثروته، وازدياد تزاحم النساء عليه.

مزايا تأخّر الشهرة

وأما عن أصحاب المواهب الحقيقية، فما من أدنى شك في أن الشهرة ستكون من نصيبهم، وأنها ستلازمهم بالضرورة ملازمة الظل للإنسان. غير أنها كالظل، تسبق الإنسان أحيانا وأحيانا تتبعه. وقديما قيل إن معبدها يحوي أمواتا لم يدخلوه حتى ماتوا، وأحياء سيُطردون منه فور وفاتهم... فالكاتب المتميز الفحل، كالمتنبي وشوبنهاور، لا مفر من أن يستثير عند الكُتّاب من أصحاب المواهب الزائفة مشاعر الحسد والغيرة والخوف والكراهية. فهو كالشمس إذا طلعت «لم يبدُ منهن كوكبُ» على حدّ تعبير النابغة الذّبياني. وإذ تصفرّ وجوههم وتنقبض صدورهم إزاء كل كتاب أو مقال ممتاز يصدر من قلمه، يرون السلامة في التحالف والتآزر من أجل هدمه، والتضافر على تحقيره وإخماد صيته. وقد يلجؤون إلى سلاح الصمت للحيلولة دون نيله الشهرة التي ستودي بشهرتهم، فلا يذكرون كتبه بكلمة، ويحرصون على ألّا يرد ذكر اسمه على ألسنتهم، في الوقت الذي يشيدون فيه بكل مقال أو كتاب يصدر عن أمثالهم من أصحاب القرائح العقيمة الجدبة، ويمسح بعضهم جوخ بعض كما تتهارش الحمير، مطمئنين إلى أنه لا خطر على شهرتهم من شهرة التافهين الأراذل.

على أن تأخر شهرة المجيد الموهوب هو في الغالب خير له وإن كرهه وتألّم له. فهو بتأخرها قد تجنّب لسنوات طويلة ما تحدّثنا عنه من أخطار الثروة والغرور، والصالونات والنساء، وهجره لمصدر إلهامه وبيئته الطبيعية.. لا زال وقته ملك يده، وقراءاته وساعات تفكيره وتأملاته لم ينتقص منها شيء. كذلك فإنه ما من شيء ذي قيمة حقيقية إلا استغرق نموّه زمنا طويلا. أو كما قال ابن حزم: «أسرع الأشياء نموا أسرعها فناء، وأبطؤها حدوثا أبطؤها نفادا، وما دخل عسيرا لم يخرج يسيرا».. إن تأخّرت شهرة الكاتب في حياته فالأرجح أنها ستدوم مدة أطول بعد وفاته:

يموت رديء الشّعر من قبل أهله
وجيّده يبقى وإن مات قائله
(دعبل)

فهو إن تأنّى فإنما ليُتْقِن. «قال بعض الشعراء لبعض: أنا أقول كل ساعة قصيدة وأنت تقرضها في كل شهر. قال: لأني لا أقبل من شيطاني مثل الذي تقبله من شيطانك»! وإن كتب فإنما يكتب للأجيال كافة والأمم كافة، لا لجيله وحده وأمته وحدها. أما من جاءت شهرته الزائفة نتيجة تناوله لموضوعات الساعة، أو لإرضاء ميول عارضة واتجاهات سياسية أو دينية مؤقتة، فإنما شهرته أشبه شيء بالأعشاب والنباتات الصحراوية التي تنمو سريعا وتذوي سريعا ويسهل على الطفل الرضيع اقتلاعها، أو بالورقة الخفيفة ليس بوسع أقوى ذراع لناقد أو ناشر أن يطيّرها مسافة بعيدة.

أضف إلى ذلك أن تأخر الشهرة والنجاح سبب في ألّا

يتعجل الكاتب الإنجاز، إذ ليس هناك ما يستحثه ويدفعه إلى أن يمسك بالقلم مالم تجُل بخاطره فكرة جديدة ذات قيمة. وهو في العادة إنما يكتب لإرضاء حافز داخليّ قويّ يحفزه إلى التعبير عن ذاته، لا لإرضاء جمهور قرائه:

عليّ نَحْت القوافي من مقاطعها
وما عليّ لهم أن تَفْهم البقرُ (البحتري)

وهو يدرك أن النّائحة الثّكْلَى ليست كالنائحة المستأجرة، وأن الكلمة إذا خرجت من القلب وقعت في القلب، وإذا خرجت من اللسان لم تجاوز الآذان.. لذلك فهو حريص كل الحرص على كمال الأداء، وإتقان الصنعة. ليس ثمة أمامه عمود يومي عليه أن يملأ سطوره بأي كلام، ولا وراءه رئيس تحرير مجلة يستحثّه الانجاز كي يلحق بالعدد الأسبوعي، أو مدير إذاعة يستعجل حلقات التمثيلية لتسجيلها قبل ظهور هلال رمضان. وقد قضى جوته في كتابة «فاوست» اثنين وستين عاما. ولو أنه كان ينشرها في حلقات في مجلة، أو استعجله مدير الإذاعة لتسجيل المسلسل، لكان من المؤكد أن يحرم الأدب العالمي من إحدى روائعه.

حلاوة النجاح

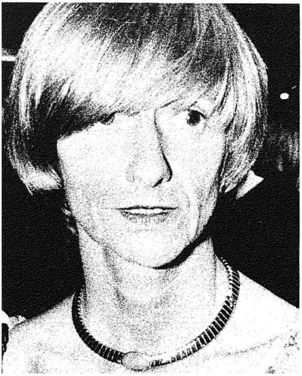
غير أن للشهرة والنجاح في حياة الكاتب ـ رغم كل ما قلنا ـ آثارهما الطيبة الحميدة. صحيح أن قيمة الكاتب الحقيقية ليست في إنتاجه الفعلي بقدر ماهي في قوّة القريحة ورهافة الحسّ اللتين مكّنتاه من كتابة ما كتب، وإنتاج ما أنتج.. هي في نفسه وملكاته لا في المظهر الخارجي لهذه الملكات. غير أن الشهرة ونجاح كتبه من شأنهما أن يطمئناه على أنه يمتلك موهبة حقيقية يجدر به استغلالها وإنماؤها وتعهّدها بالرعاية، في حين قد يزعزع الفشل من ثقته في وجود تلك الموهبة فيتوقّف عن ممارستها.. فالثقة بالنفس هي عماد المهارة وشرط المقدرة. والأديب عادة يفتقر إلى القدرة على أن يحكم بنفسه على مدى جودة ما يكتب مالم يلمس ردّ الفعل الإيجابي أو السلبي لدى جمهور قرّائه ونقّاده.

والعين، كما قيل، لا ترى نفسها إلا بمرآة.. وإذ أن العالم زاخر بالأناس العاديين غير المتميّزين، فإن الشهرة العظيمة لايمكن أن تعني إلا أن صاحبها فرد متميز خارق للعادة، وأنه من بين الآلاف التي يصادفها في الطريق، أو الملايين التي يسمع بوجودها، ذو قيمة فذّة ترفعه فوقها، وتفرّقه عنها. ولا بدّ أن إدراكه لهذه الحقيقة سيجلب إلى نفسه الرضا والسعادة، خاصة إن كان العمر قد تقدّم به فأفقده القدرة على الاستمتاع بأمور كثيرة مما يستمتع به الشباب. حينئذ تضحي الشهرة عنده إحدى متعه المحدودة، وتعويضا لا بأس به عما بدأ يعتور شيخوخته من آفات، ومصدر رزق حين تضعف قواه الجثمانية عن تحصيل الرزق.

هذا إلى أن الناس عادة إنما تحكم على الأشخاص وأفعالهم على ضوء النتيجة وقدر النجاح. وعندها أن الفاشل لا بدّ سيّء، والناجح لا بدّ جيّد. فالحظ السعيد كثيرا ما يكون لازما للإعلاء من شأن المناقب والفضائل...

وها هو كلٌّ من يوليوس قيصر وكاتيلين قد اعتزم نفس الأمر، وبيّت نفس الخطّة والمؤامرة ضدّ الدولة، وكان لدى كلّ منهما نفس القدر من الموهبة والشجاعة. غير أن نجاح قيصر في إنجازه خططه قد صيّره بطلا تسير بذكره الركبان، في حين أدّى فشل مؤامرة كاتيلين إلى الحديث عنه في كتب

فرانسواز ساجان. صدرت لها رواية «مرحبا أيها الحزن» وهي في الثامنة عشرة، ثمّ طرأ عليها تدهور غريب



التاريخ باعتباره خائنا غبيا . . . كذلك فقد ثار البحارة على كريستوفر كولومبوس إبّان رحلته البحرية، ورفعوا راية العصيان وطالبوه بالعودة إلى أسبانيا، فاستمهلهم متوسّلا ثلاثة أيام يقفل بعدها عائدا إن لم تبد خلالها أرض في الأفق. ثم إذا بهم في مساء اليوم الثالث وقد لاحت لأعينهم أرض العالم الجديد. ولو أن البحارة أبوا إمهاله غير يومين، وعادت السفن إلى أسبانيا وقد خابت الآمال المعقودة عليها، لذكر الناس كولومبوس باعتباره حالما واهما، قد خدع الملك فرديناند وغرّر به، وبدّد الأموال الطائلة وخاطر بأرواح بحارته، في حين يذكرونه الآن بفضل نجاحه على أنه المكتشف الأعظم، والبطل الفرد. فالدنيا إذن إذا أقبلت على أحد أعارته محاسن غيره، وإن أدبرت سلبته محاسن نفسه . . فإن كانت جودة إنتاج الكاتب هي في بعض الأحيان سبب شهرته، فإن شهرته هي في كل الأحيان سبب الاعتراف بجودة إنتاجه. ولو كان الفشل نصيبه لتصيّد الناس لنفس هذه الكتب العيوب، وبرّروا بها فشله وخمول ذكره:

وأنكد الناس عيشا من تكون له
نَفْسُ الملوك وحالاتُ المساكين

سعة العيش

فإن كان النجاح قد وفّر للكاتب سعة في العيش، ونقله بذلك من حيّه الشعبي أو الريف وسكانهما إلى حيّ أنيق في العاصمة، وتحوّل عن استخدام الحافلات العامة المزدحمة إلى ركوب سيارة خاصة به، وتضاءلت صلاته بطبقات الشعب المختلفة وكادت تقتصر على الأثرياء والفنانين، فلا شك أيضا في أن الضيق في جانب يصاحبه انفراج في جانب، وانغلاق باب هنا يواكبه انفتاح باب هناك . . . فهو الآن قد أضحى بفضل الشهرة والنجاح يخالط أناسا من طبقة الأدباء والمثقفين ذوي الأفكار والأحاديث والمساجلات التي من شأنها أن تغذّي فكره وإن لم تغذّ مشاعره إلا لماما . . وهو يقابل في الأمسية الواحدة يقضيها في أحد صالونات الأغنياء مجموعة من المشاهير من

الأديب الروسي فيدور دوستويفسكي. كان شديد السرعة في الكتابة، وأنتج مع ذلك كتبا خالدة

نجوم السينما والمسرح والشعر والموسيقى والرسم والنحت والسياسة والدبلوماسية والاقتصاد، فتنمو بلقياهم معارفه، ويتسع بمحاورتهم نطاق اهتماماته، وينفتح أمامه بالاستماع إليهم باب من الخبرات الجديدة التي لم يكن له عهد بها. وها هم المعجبون به يكتبون إليه أو يحادثونه في لقاءاتهم به عن أخص خصائص حياتهم وأسرار قلوبهم مما لا يُفْضُون به إلى أقرب المقربين إليهم من أصدقائهم وذويهم. ثم ها هو يُدعى إلى مؤتمر للكتاب في هذه الدولة الأجنبية أو تلك، أو إلى إلقاء محاضرات في جامعة أوروبية أو أمريكية، وقد يسعى حاكم آسيوي أو إفريقي إلى الاجتماع به، أو أمير عربي إلى استشارته والائتناس برأيه. فإذا هو وهو ابن الحاج عبد المقصود عمدة إحدى قرى الصعيد، وقد نزل ضيفا على كاسترو، وتداول ساعة مع شو إن لاي، وجال بين الآثار الإسلامية في سمرقند وطشقند، ودخل في نقاش مع أساتذة جامعة أوكسفورد وطلبتها، وتناول العشاء هو وزوجته على مائدة يفتوشنكو أو مكسيم رودينسون، وأدلى بحديث لإريك رولو في صحيفة لوموند.

فإن كان كل هذا قد استغرق الكثير من وقته، وأثّر في قدر قراءاته، فهو بالتأكيد قد أثرى حصيلة تجاربه، ووسّع من أفقه ومفاهيمه عن الحياة والعالم حوله، وقضى على خطر

أن يتحوّل إلى دودة كتب، أو راهب في صومعة. كذلك فلا بدّ أن يؤدّي اطلاعه الجديد على عوالم النحت والرسم والسينما والاقتصاد والسياسة وغيرها، واختلاطه بأقطابها، إلى تغذية أدبه وتنمية جوانبه وأطرافه، فيضحي بذلك أدسم مضمونا وأعم نطاقا. أو كما قال ابن قتيبة: «من أراد ان يكون عالما فليطلب فنا واحدا، ومن أراد أن يكون أديبا فليتّسع في العلوم». فإن كانت الحياة الاجتماعية والمحاضرات والمؤتمرات والأحاديث الإذاعية والتيليفزيونية قد التهمت الكثير من وقته، فالمؤكد أن ثمة ساعات أخرى كثيرة قد وفّرتها له الشهرة والنجاح، وما جاءت به الشهرة والنجاح، من ثراء، وما هيّأه له الثراء من قدرة على الاستعانة بالغير في السعي وراء إنجاز شتى احتياجاته. وسيكون بوسعه عندئذ باتصال تيليفوني قصير أن يطلب من وزير معجب به إنهاء مهمة له، أو من رئيس مجلس إدارة بنك قابله في إحدى سهراته أن ييسر له تحقيق رغبة. وقد يحدث أن يكون مفتش الجمارك في المطار قد شاهده في التلفزيون فيرحب به مبتسما ولا يفتح حقائبه، أو ناظر مدرسة مبهورا بكتاب له فيقبل على الفور إلحاق ابنه بها، أو تاجر أثاث قد تابع مسلسلته الإذاعية فيجرى له خصما عظيما على مشترياته!

مستوى الإنتاج

فإن كان صحيحا أن الشهرة والنجاح يواكبهما في العادة إكثار من الإنتاج وإسراع في الكتابة، فليست السرعة بالضرورة مدعاة إلى الحطّ من قيمة الإنتاج مادام العقل خصبا زاخرا بالأفكار. وإنما تمثّل السرعة خطورة حين تتحوّل إلى عجلة، ويكون الإكثار من الكتابة ضارا حين يتّخذ صورة تجريف للعقل المنهك. وبوسعنا أن نذكر عشرات الأمثلة لأدباء عظام كانوا شديدي السرعة في الكتابة، (دوستويفسكي، بلزاك، ترولوب. تشارلس ديكنز)، وكانت السرعة عندهم ناجمة عن الرغبة في رفع مستواهم المعيشي، وأنتجوا مع ذلك كتبا خالدة لم يعتورها خلل أو نقص. . فإن كان النجاح كثيرا ما يؤدّي بالأديب إلى الاتجاه للكتابة للصحافة، إما لزيادة دخله، أو للإبقاء على تداول اسمه، فهناك عشرات من الأدباء المشاهير ممن أتقنوا حرفة الأدب بفضل كتابتهم للصحف، (صامويل جونسون، أديسون، هازليت، ثاكرى، برناردشو، جورج أورويل، بريستلى، جراهام جرين) . . والكتابة من أجل المال ليست عيبا في حدّ ذاته كما يزعم تولستوى، اللهم إلا إن كان الاشتغال بالقضاء أو الدبلوماسية أو الجندية أو الزراعة أو غير ذلك لقاء أجر عيبا. وثمة عدد من الأدباء ممن قضى الفقر على مواهبهم أكبر من عدد أولئك الذين قضى عليهم الإفراط في الخمر، أو أودى بهم الغرور، أو أضرّ بهم الثراء الفاحش.

هذا وقد يكون تأخر الشهرة والنجاح مرعاة للاسترخاء، وسببا في الركون إلى الكسل. إذ ليس لدى الكاتب المغمور حافز يدفعه إلى المواصلة والإنتاج المتدفق، ما دام لا يرى جمهورا ينتظر إنتاجا جديدا له، أو ناشرا يستحثه، أو رئيس تحرير يقف وراءه بالمرصاد. وما من أحد بوسعه أن ينكر أنّ المثابرة والعمل المتواصل يساعدان على صقل المواهب وإتقان الصنعة، وأنهما لازمان للأديب لزوم التدريب المستمر للرياضيّ والرسّام وراقصي الباليه والمغنّين والموسيقيين.

غير أن أبرز النقاط الإيجابية في الشهرة والنجاح في رأيي هو حرص الكاتب بسببهما على ألا يهبط مستواه، وخشيته الدائمة، والمؤلمة المأساوية أحيانا، من أن يأتي إنتاجه الجديد دون إنتاجه السابق. فهو دائما في خوف على موهبته من أن يعتريها نقصان، وفي شك من قدرته على أن يجعل كتابه الجديد في مستوى كتابه الأخير الممتاز. وهو يعلم أن النقاد والجمهور بصفة عامة لديهم ميل خبيث إلى أن يحكموا بضعف الإنتاج الحديث بالمقارنة بالإنتاج القديم الذي هلّلوا له وأشادوا به. وقد كانت جلّ معاناة جوستاف فلوبير في حياته هو من قول الناس له إن روايته الجديدة، وإن كانت طيبة، لايمكن مقارنتها بروايته الأولى «مدام بوفاري». والكاتب يدرك أن الجمهور متقلب هوائي، وأنه وقد كان بمقدوره أن يرفعه إلى السماء، على استعداد دائما، وفي أية لحظة، لأن يخسف به الأرض وأن ينقل إعجابه وتهليله إلى غيره. . . فالنجاح إذن هو خير ضمان لمحاولة الكاتب أن يُبقي أدبه على مستواه الرفيع، وأن يُشلّ يده عن الإسفاف، وعن الاستهانة بقارئه والاستخفاف. وهو أمر قد يكون مدمّرا في

بعض الأحيان، بدليل قولة شتاينبك إنه ما من كاتب حصل على جائزة نوبيل في الأدب إلا كفّ عن الكتابة بعد الفوز بها من جرّاء خشيته من أن ينتج عملا جديدا يقال عنه: أهذا عمل يليق بحائز جائزة نوبيل؟!! قال هذا عام 1956 مبرّرا به عدم طمعه في أن ينال الجائزة. فلما نالها عام 1962، ظل حتى وفاته سنة 1968 لا يخطّ قلمه حرفا!

خاتمة

في عام 1901، سأل ليوتولستوي أنطون تشيخوف عمن يظنه من بين الكُتّاب الروس صاحب أعظم الكتب رواجا لدى الجمهور في تلك الحقبة. أجاب تشيخوف بقوله: أنت؟ قال لا. قال: فتورجينيف؟ قال لا. قال: دوستويفسكي؟ بوشكين؟ جوجول؟ قال لا. - فمن إذن؟ فذكر له تولستوي اسما لا نجده اليوم مذكورا في أي كتاب عن تاريخ الأدب الروسي.

فهل بوسعنا أن نعتبر مثل هذا الشخص الشهير في حياته، النكرة بعد وفاته، أسعد حظا من فرانتز كافكا الذي لم تسمع الجماهير باسمه أو بأدبه إلا بعد انقضاء الأعوام على موته، ثم بات منذ أن عرفه الناس إحدى القمم الشامخة في الأدب العالمي؟

إن الشهرة التي كثيرا ما ينالها أصحاب المواهب المتوسطة أو الزائفة هي كالثروة التي يغتصبها امرؤ لنفسه بناء على وصية مزوّرة. أو هي كالعملة الزائفة، يظل صاحبها في قلق مستمر من أن يُكتشف أمره ويسقط قناعة فيفتضح، وهو ما لابدّ واقع. أما صاحب الموهبة الحقيقية، فهو حتى إن لم ينل الشهرة في حياته، سيظل أسعد حظا من الآخر، سعيدا بقدراته ونبوغه ورهافة حسّه، سعيدا بثقته من أنه في يوم ما، في بلد ما، سيمرّ ناقد جليل الشأن، مسموع الكلمة، برصيف أمام إحدى المكتبات، قد ألقيت عليه أكوام من الكتب القديمة تباع بقروش زهيدة. وسيلتقط الناقد كتابه وينظر فيه، ثم إذا به وقد راعه جمال فقرة، أو عظمة فكرة، فيقرر شراءه لينظر فيه على مهل. ثم إذا هو بعد أيام يكتب عنه في صحيفة ويشيد به. وإذا بالكاتب المجهول وقد أضحى حديث الناس أجمعين...

وهو بالضبط ما حدث حين التقط ناقد شهير من بين كتب قديمة على الرصيف في أحد شوارع لندن، ترجمة إدوارد فيتزجيرالد الانجليزية لرباعيات الخيّام. ●

شعلة في الظلام: غيورغ كريستوف ليشتنبيرغ

بيتر هوفمايستر

يلوح في عالم الكبـار الـذين نسيهم التـاريـخ ولم ينصفهم شبحُ مفكّر كبير، غيورغ كريستوف ليشتنبيرغ.

كان الـرجـل قصير القـامة مشوّها، وُلد بالقرب من مدينة دارمشتـات في عام 1742 وتـوفّي في فبرايـر 1799، عشـرةَ أشهـر قبـل أن تنطـوي صفحـة القرن الثامن عشر المجيد ويبـدأ عصـر آخـر يختلف عنه كلّ الاختلاف. وكأنّ القدر أراد لليشتنبيرغ أن يكون صورة صادقة لقرنه، متميزاً مثله أدبياً وسياسيا واجتماعيا، راحلاً معه.

نشأ ليشتنبـيرغ في أسـرة قسيس بروتستـانتي ميّـال إلى التجـارب الفيـزيـائيـة إلى حدّ أن النـاس سمّوه القسيس المهنـدس، وكـان غيـورغ كريستـوف آخـر ابنـائه السبعة عشر، وقد ورث عن أبيه ميله إلى العلوم الطبيعية، حتّى إنّـه إلى جانب أعـمالـه الأدبية درَّس الفيـزيـاء بمـدينـة غوتنغن. وكان قبيح الشكل، كما يظهر من كاريكاتور لبلومنبـاخ*، من جراء تشـوّه خلقي في ظهره، وكان إضافة إلى هذا مفرط القصر. لكن لم يكن لكلّ هذا أدنى أثر في نمـو ملكـاته العقلية. درس العلوم الطبيعية، ثمّ عُيّن بعد تخرّجـه أستـاذا بدون كرسي في جامعـة غوتنغن في عام 1769. وسافر مرّتين إلى إنكلترة وأقام فيها مدّة طويلة، ثمّ عاد فعُـيّن في 1775 أستـاذاً بكرسي. وقد أثّرت فيه إقامته في إنكلتره، فصـار يحبّ ناس تلك البـلاد وحضـارتهـا وثقـافتها. وتعرّف أعمالا تركت فيه عميق الأثر، نذكر منها أعمال سويفت (1664-1745)، وستيرن (1713-1768)، وفيلدنغ (1707-1754)، وهوغهارث (1697-1764).

كانت محاضـرات ليشتنبـيرغ في العلوم الطبيعيـة ممتازة. وكـانـت له تجارب في الفيـزيـاء مهمّـة واكتشافات، أبرزها بدون شك، ما هو معـروف «بأشكـال ليشتنبـيرغ»: تنشأ هذه الأشكال عند ذرّ مسحوق على لوحة من المادة العازلة وتفريغ شحنة كهربائية عليها. ولكنّ شهرة ليشتنبيرغ تعود إلى غير هذا. إنّه أديب حفظ التاريخ اسمه، وكان جديرا بأن يردّده ترديدا أقوى لولا ذلك الجانب من النسيان الذي يمسّ أحيـانـا كبار الناس. وعلى كلّ حال فإنّ الأثر الذي تركـه الابن الأصغـر لذلـك «القسيس المهندس» في الحياة العقلية الألمانية أثر عميق لا يعفو.

كتب عنه كارل كراوس (1874-1936)، وهو أديب وهجّاء لاذع أصله من فينـا: «كـان غيـورغ كريستوف ليشتنبيرغ يغوص في الأمور أعمق من غيره ولا يقع في السطحية، فهو أبداً في صميم الأشياء، يأتي بلبّها، فلا يفهمه إلّا من كان مثله عميق التفكـير، جذريّـه». ووصفـه غوته، وكان من معـاصـريـه، بقـولـه: «كتـابـات ليشتنبيرغ شبيهة بعصا الاستنبـاء التي يُبحث بها عن المـاء الجـوفي. فحيثما تقرأ له قصّـة فكـاهيـة أو أحدوثة غريبة فاعلم يقيناً بأنّه أشار إلى مسألة خطيرة».

أمـا نيتشـه فوضعـه في قائمة كبار الأخلاقيين، مع روسو،

* بلومنباخ: (1752-1840) عالم في الطبيعة وأستاذ في الطبّ.

وكـانت، وهيغـل، وشـوبنهـاور، وغـوته. وأضاف: «إذا نظرنـا إلى النثر الذي يستحقّ الخلود، فلا نجد ـ باستثناء نثر غوته ـ إلاّ (الحِكَم) لليشتنبير ».

وجعله شوبنهـاور في صف رجـالات الفكر العظام، وأثنى عليـه في أقـوال مشهورة واصفاً إياه بأنه فيلسوف حقيقي، وإن كان لا يصـرّح بذلك، على عكس الذين يتفلسفون وهم بعيدون عن الفلسفة، وما أكثرهم!

وكـان ليشتنبيرغ كثير الاهتمام بالجوانب الدقيقة من النفس الإنسـانيـة. حلّل مثلا الشعـور بالخيبـة لدى البـاحث في العلوم الطبيعيـة قائـلاً: «كأنّ طريق العلم تلك المسـافـة المعلومـة التي يمشيهـا الكلب عنـدمـا يخرج به صاحبـه، يمشيها مائة مرة جيئةً وذهابا، ثم يعود في آخر الأمر منهك القـوى». والبـاحث في العلوم كذلك، يخرج في آخر الأمر تعبـا قليـل الحصـاد. وهذا القليل نسمّيه اليوم حِكما، فهو حصـاد قليل، لكنّه نقيّ، ثمين، كاف، وقيمته ليست في الجودة الأدبية، وإنّما في ذلك النقاء، وتلك الكفاية.

تميّـز ليشتنبيـرغ بعقـل متشكّك قلق، لا يريح ولا يرتاح، وكـانت له ملكـة التجـريد النقدي، والصياغة وقوّة التعبير والإيجـاز، يستطيـع بكلمات قليلة أن يوضّح المشاكل، ثم ينـزع منهـا حدّتهـا بالإشارة اللبقة مرّة، وبالتهكّم والهجاء أخـرى. لهذا يرى إليـاس كانيتي، صاحب جائزة نوبل في الأدب، المـولـود في عام 1905، أنّ كتـاب (الحِكَـم) لليشتنبيرغ «أغنى كتاب في الأدب العالمي». وكانيتي ليس الـوحيـد الذي يثني على ليشتنبيرغ، وربما يغلو في الثناء، فمثله غوتـه، ونيتشه، وفرويد، والكاتب الفرنسي بريتون (1896-1966). جميعهم رأى في ليشتنبـيرغ أحـد عمالقـة الأدب الألماني، ورجلا من رجالات الفكر الكبار.

وكتـاب الحِكَم ليس كالمـؤلفـات التقليـدية يعالج موضوعا ضيّقـا أو واسعـا، وإنّـما هو وفـرة من الملاحظات والخواطر تدور حول الـدولـة، والمجـتـمـع، والـفن، والأدب، والفلسفـة، والـدين، وعلم النفس، عرضهـا ليشتنبـيرغ عرض الـواصف المـدقق، وصـاغهـا صياغـة الحكم والأمثـال. وليس كتـاب ليشتنبـيرغ مقتصرا على عرض الأوضاع الألمانية عرض الناقد المتشائم، وإنّما تناول ما هو أبعـد، وتجـاوز مدى التنـويـر الـذي عرفـه عصره. فهو في الحقيقـة كتـاب لأكثر من عصـر، ولأكثر من جانب من جوانب الطبيعـة البشـرية. وملأ ليشتنبيرغ في حياته خمسة عشر من كراريس المذكرات الكبيرة بشتى الملاحظات عن غريب الأشيـاء وطـريفهـا، ودوّن أفكـاره واستنتـاجـاتـه الفلسفيـة وخـواطـره، لاعبا بالألفاظ، آتيا بالاستشهاد، متطرّقا إلى مختلف الأغراض الأدبية.

إلى أين تمتدّ جذور ليشتنبيرغ؟ لا تمتد على كلّ حال إلى مدرسة الحكماء الفرنسيين الكلاسيكيين، لأن ليشتنبيرغ ـ على عكس ما زعـم نيـتـشـه ـ ليس من المـفـكـريـن الأخـلاقيـين، يعوزه لذلك قوّة الاقتناع وفخامة العرض. وقـد أكّـد غير مرّة أنّـه لا يريـد النفي والتكذيب، ولا يريد

الإثبات والتصديق. كان سريع الخاطر، فوّار العقل، وضع للتفكير نظما يتداولها وينتقل بينها دونما استقرار. كتب كانيتي أنّ طريقة ليشتنبيرغ «نتيجة لعلمه الواسع، فهو كالشعاع في خفته وسرعته». شعاع التنوير الذي سقط على ذلك القرن، قرن ليشتنبيرغ، ثمّ انطفأ بموته. فكأنّ القدر لم يرد لليشتنبيرغ أن يشهد القرن التاسع عشر ليكون بينهما حد فاصل.

وممّا لاشك فيه أنّ ليشتنبيرغ من مفكّري العقلانية المنورين، وهذا لم يمنعه من أن يرى حدود التنوير فيكتب: «يتكلّمون عن التنوير في كلّ مكان، ويطلبون منه أكثر فأكثر. ولكن لِمَ كلّ هذا النور اذا كان في الناس من لاعيون لهم، وفيهم ذوو عيون لا يفتحونها؟».

لا أثر للهجة المنبرية في كتاب الحِكَم، بل هو في أسلوبه مناقض للأسلوب العاطفي الذي ازدراه ليشتنبيرغ واتّخذه غير مرّة موضوعا للتهكم. لا يعني هذا أنّ العاطفية كانت منعدمة عند كاتبنا، وإنّما هي عاطفية هادئة متأنّية كالتي اتسم بها، مثلا، الكاتب الإنكليزي ستيرن، لا كتلك المتأججة العارمة التي تكون عند أولئك الشباب الرومانطيقيين الذين مثّلهم غوته حقّ تمثيل في شخص البطل البارون فون فيرتر. ثم إنّ أسلوب ليشتنبيرغ أشبه بحركة الفكر، فهو مقصود، موزون، لا شيء فيه من قبيل الصدفة أو عفو الخاطر.

وميزةٌ أخرى لليشتنبيرغ ذكاؤه، يستخدمه ليجرّد اللغة من الحشو، وليرسل نظره في المخفيات. وهو يرى في اللغة، بعد أن ينقّيها من ممجوج العبارة منتهى للمسالك الفلسفية، وكان ليشتنبيرغ بحّاثا في سلوك البشر، وتصرفاتهم وطباعهم، يجيل البصر فيها كثيرا، ليلاحظ بتهكّم أنّ الطبيعة الإنسانية ثابتة لا تتغيّر. كتب: «هذا كتاب أدفعه إليكم، لتبحثوا فيه عن أنفسكم وتتعرفوها، لا ليكون لكم مادة للتهكم على الآخرين».

وكان كاتبنا شاهدا على فترة حافلة بالأحداث التاريخية الهامّة. والملفت أنّه كان يسجلّها ببرودة وتجّرد، كتب مثلا في يوليو 1790: «تقول مصادر موثوق بها بأن أحجاراً من الباستيل تباع بالرطل في شوارع لندن».

ولم يحاول ليشتنبيرغ أبداً أن يجعل من أفكاره مخططا أيديولوجيا يشبه النظم الفكرية الصالحة في كلّ زمان. وكان، لخبرته الواسعة بالأمور الاجتماعية، قادراً على الإتيان باقتراحات بنّاءة، لا تصلح، في الأغلب، إلاّ لوقتها. لذلك نجد كتابه خاليا من كلّ تفكير عقائدي. كتب في آخر حياته هذه الجملة التي تذكّرنا بشيء من فلسفة كانت: «ليس العالم موجودا لكي نَخْبُرَه، وإنّما لكي ننمو فيه ونتطوّر».

لا مكان للنفاق والدجل في عبارته، فكتابه يظهر شخصيته بكلّ صدق. كان يحبّ الحياة، مع أنّه فكّر في الانتحار، وكان مرتابا بالعلم، ثمّ يدفعه حبّ الاستطلاع إلى البحث في شتّى المجالات. ومن أهمّ حِكَم هذا الكتاب قوله: «استغِلِّ الوقت فيما ينفع». وكتب أيضاً: «من له زوجان من الأحذية، فليبع زوجا ويشترِ هذا الكتاب». ولا يسعنا إلاّ ان نزكّي هذه النصيحة. ●

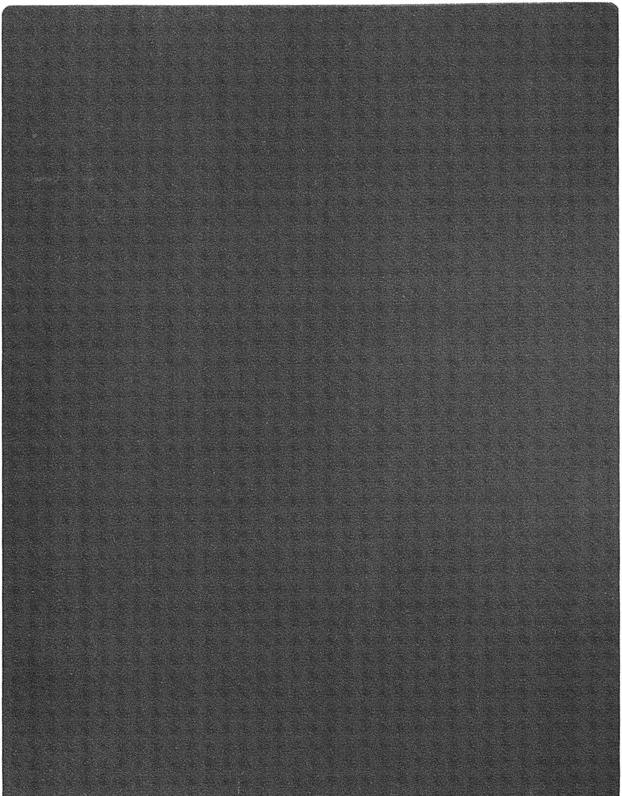
غيورغ كريستوف ليشتنبيرغ كما رسمه الأستاذ بلومنباخ على طريقة الكاريكاتور

عنوان الكتاب بالألمانية

APHORISMEN
Georg Christoph Lichtenberg
Manesse Verlag, Zürich 1990

الأزرق–رؤية اللون

أتينا في العدد السابق بالجزء الأول من مقالٍ كتبه الأستاذ ميخـائيـل بوكمـول عن الألـوان بمنـاسبة انعقاد معرض



إيف كلاين، صورة أحادية اللون «JKB 89»، 1959 ؛ صبغ وصمغ اصطناعي على الكتّان 92X73 cm

نظّمته جامعة هايدلبيرغ، كان موضوعه «الأزرق لون البُعد». ونأتي الآن بالجزء الثاني والأخير من هذا المقال التحليلي الذي تتخلله أمثلة توضيحية كثيرة من اللوحات التي عُرضت في هايدلبيرغ.

الأزرق وكيفية ظهوره في الرسم

تُمثِّل إحدى اللوحات[1] التي رسمها الرسام فرانسوا بوسيون مشهدا فسيحا لبحيرة وجبال عالية وسماء ساطعة. ولا يعود انطباع الفسحة في الدرجة الأولى إلى العوامل المنظورية كخط الشاطئ أو أحجام السفن المختلفة، وليس انطباع الفسحة والبُعد في هذه اللوحة مقتصرا على منظرها الخلفي، وإنّما مظهرها الأمامي يلوح، هو الآخر، فسيحا ممتدا، حتى أنّ القريب يبدو فيها بعيد الأطراف واسعا.

وظاهرةٌ طبيعية مألوفةٌ زرقةُ الجبال البعيدة. ذلك أنّ الهواء يبدو عن قرب شفافا كامل الشفوف، فإذا غاص النظر فيه وبعد يصير الهواء مرئيا شيئا فشيئا ويضرب إلى الزرقة. وقد طبّق ليوناردو دافينشي هذه الظاهرة واستخدمها لإحداث انطباع العمق والبعد في الرسم. وتؤدّي هذه الظاهرة كذلك إلى تعادل في الألوان الخلفية فيضرب جميعها إلى الزرقة كلّما بعدت، ويستخدم الرسامون هذه الزرقة كثيرا، وهي معروفة بالمنظورية الهوائية، وقد سبق أن وصفها غوته في «علم الألوان». وهكذا تُلوِّن خلفية المنظر بالأزرق الفاتح الذي يغطّي الأشياء المرسومة بقدر مختلف من الكثافة.

لكنّا نجد الأزرق الفاتح في لوحة بوسيون أشمل ممّا يكون في الطبيعة، فالمشهد كله، في الأمام والخلف، مغطّى بالأزرق الفاتح. أمّا في الطبيعة فالهواء لا يبدو من قريب ملوّنا، فهذه اللوحة إذن، وهي ليست على درجة عالية من الإتقان، تعرض بالرسم ظاهرة طبيعية عرضا مقوّى ومضاعفا بجعلها الأزرق طاغيا. وهكذا يصير في هذه اللوحة العرض الجوّي أهم وأقوى من عرض الأشياء المصورة. والجدير بالملاحظة هنا أنّ هذا الأزرق الجوي يغيب عن الذهن أحيانا عند إطالة النظر، يذكّرك باختفاء الألوان، أو بتحوّلها جميعا إلى لون موحّد عند إطالة النظر إليها من خلال نظّارة شمسية. كذلك في هذه اللوحة، فالأشياء المرسومة تبدو أحيانا، وهي مغمورة في هذا الأزرق، ذاتَ لون واحد، مع أنّها ملوّنة فعلا. ونأتي هكذا إلى صفة أساسية من صفات الأزرق: فالأزرق الجوي لون يتراجع.

ومن صفات الأزرق الأخرى أنّه يخلق انطباع الحيوية والضوء المتدفّق الذي يأخذ المشهد من كلّ الجوانب ويتخلله. مثال لذلك لوحةٌ[2] للرسام فرديناد هودلر، تعرض مشهد بحيرة، نجد الأزرق فيها مدعوما بخضرة أرض معشبة كثيرة الألوان تمتدّ إلى الماء الأزرق. وينبع انطباع الحيوية والتلقائية في هذه اللوحة من تفاعل اللونين الأزرق والأصفر في الأساس، فهما يتقابلان مرّةً مقابلةً واضحة الحدود جليةً، ومرّة ينخلطان في الأخضر. وهكذا يعارض الأزرق الأصفرَ أحيانا، وأحيانا يتّحد معه. فالأزرق هنا ليس الأزرق الجوي وحده وإنّما أيضا عامل للتماسك العام يجعل المشهد كلّه يلوح في ضوء الصبيحة البهيج.

ونجد شيئا مماثلا في لوحة «الوحدة» للرسام هانس توما. لكنّ أزرق البحيرة والسماء فيها أكثر كثافة منه في اللوحة السابقة. والأزرق السماوي، مثلا لم يعد يوحي في لوحة «الوحدة» بالبعد والفسحة، بل هو يبدو مساحة جامدة معزولة عن الأشياء الأخرى. ومن هنا ينشأ انطباع الوحدة الذي تقويه المشاهد نفسها: رجل وحده، وزوجان سعيدان، ثمّ اثنان في قارب واحد.

والأزرق لا يداخل هذه المشاهد، فتبدو كأنها ضائعة، ومن هنا ينشأ الشعور بالوحدة: الرجل وحيد، والزوجان منفصلان، والقارب عالم معزول، جميعها مشاهد ساذجة، تقلّ قيمتها إزاء تعبير اللون القوي.

تخطّي الأشكال

وتقلّ قيمة الأشكال درجات في لوحة ليلة مقمرة [3] للرسام إميل نولده التي لم تعد فيها قيم الأزرق متّصلة بالأشكال وخاضعة لها. فالرسام تخطّى هاهنا حدود الرسم التشكيلي إلى حدّ بعيد، والأزرق لم يعد هنا صفة من صفات المشهد، بل العكس: المشهد صار نابعاً من تركيب الألوان. وينشأ محتوى الرسم ودلائله، وتظهر معالم الأشياء فيه بفضل تفاعل جلي بين الأزرق الداكن الذي يعم اللوحة كلّها، وبين الأخضر والأصفر المتراوحين بين فاتح وداكن، لا يحدّدان أشكالاً بعينها. وهكذا يتحسّس النظر في هذه اللوحة الأشكال تحسّسا، فتبدو عائمة في ضوء القمر الخافت المنتشر.

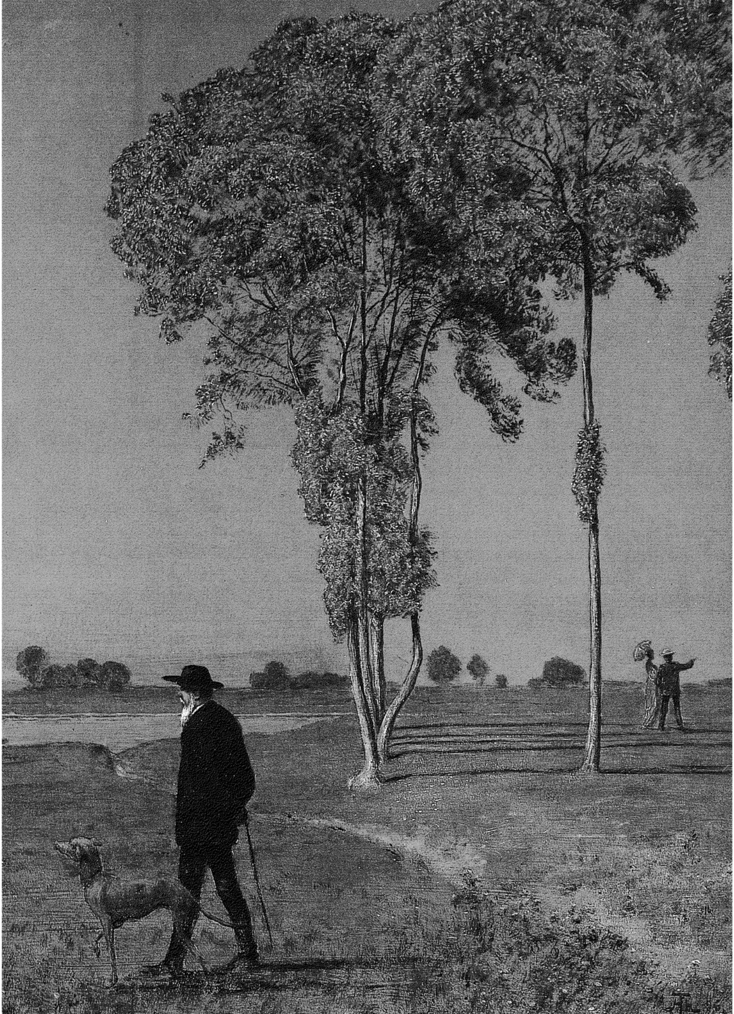
ونجد تخطّيا للأشكال، لكن في اتّجاه آخر في لوحة «اللعنة» [4] للرسام رينيه ماغريت. المشهد لسماء ذات سحب، مضيئة، يتيه فيها النظر. تبدو السحب صغيرةً، قريبة تارة، وتارة أكبر وأبعد، على حسب الاستعداد الذاتي لدى المُشاهد. وتظهر لك، على كلّ حال، سابحةً في زرقة السماء، أو قل تحتها، تغطّيها، لكنّك لا تفقد الانطباع بأنّ الزرقة فوقها لم تختف.

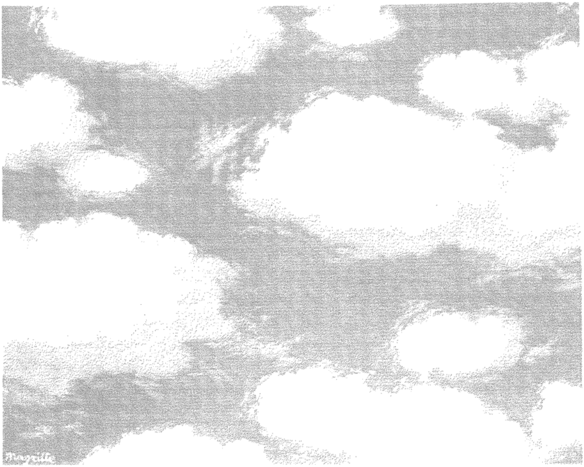
وتتوقّف حركة السحب الوهمية أحيانا عند إطالة النظر. وترى حواف السحب فاتحة اللون مرّة وداكنته أخرى، فالحافة الداكنة تعطي الانطباع بأنّ السحابة تدخل في الأزرق فكأنّها في حركة اتّساع، أمّا الفاتح من السحاب فيوهمك أنّه متقلّص. ويقابل هذه الحركة جمود الزرقة البعيدة التي تجعل السماء أكثر تماسكا وارتصاصا، لا يخترقها البصر فكأنّها غطاء للصورة كلّها، وكأنّ السحب أماكن خاوية في هذه المساحة تطلّ منها أرضية بيضاء. لكنّ هذا الانطباع لا يثبت، وما يلبث أن يختفي عندما يحاول الناظر ضبطه. وهو انطباع يعارض تصوّرنا للسماء، بل يناقضه، حتّى إنّه لا يستطيع أن يثبت في المخيلة. فأنت تعرف الأزرق مجالا للفسحة وحيزا للبعد، ثم تراه هنا قريبا كأنّه السّد يغشيك، لا ترقى فيه العين. وهكذا نرى في هذا المثال أنّ الأزرق يحمل التناقض بين البعد والقرب، وإن كان انطباع القرب كما ذكرنا خاطفا، لا يكاد يثبت.

ويظهر هذا التناقض أوضح في لوحة «الجسر» [5] للرسام هيلموت ميدندورف التي يظهر في مقدّمتها خيال جسر، وفي خلفها سماء داكنة البريق، ذات لون قوي مرتصّ، يدفعها إلى الأمام مع أنّ المُخَيِّلَة تحاول أن تجعلها في الخلف. أمّا شبح الجسر الذي تريده المخيلة في الأمام فيتراجع، ويبدو أزرق السماء للمشاهد أقرب من أسود الجسر. وكما ترى، فالتناقض في لوحة ميدندورف بين انطباع البعد والقرب لدى الأزرق أقوى ممّا هو في لوحة مارغريت. فالازرق لا يعطي في اللوحة الأولى إلاّ انطباعا بالقرب عابرا خاطفا. أمّا في اللوحة الثانية التي ضرب فيها الأزرق إلى الحمرة فالانطباع عكسي تماما، يقلب بالقوة التصور الواقعي: السماء تبدو أقرب من الأشياء. ونرى هنا صفة للأزرق غير مألوفة، فهو يكون أحيانا لون القرب.

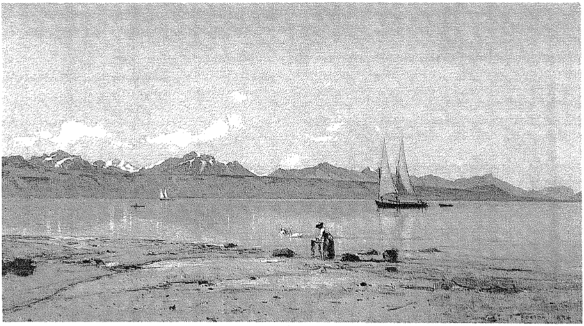
الأزرق كتعبير

كما ذكرنا، يكون الأزرق في اللوحات صفة للأشياء المرسومة فيها. لكن وظيفة الأزرق لا تقف عند هذا الحدّ، فهو أداة - إن صحّ التعبير - للبعد، والفسحة، والمجال الجوي، وصفاء السماء، والحيوية، والبرودة، والظلمة أيضاً. وهي صفات وانطباعات لا تقتصر على الأجسام بعينها، وإنّما يدخل اللون في روحها، أي جوها العام وما تترك في المشاهد من تأثير وانطباع. وما من شك في أنّ هذا الروح لا ينشأ من مفعول الأزرق وحده، بل كذلك من





رينيه ماغريت، اللعنة، 1960 ؛ 33X41 cm



فرانسوا بوسيون، Ouchy, Embouchure de la Vouachère ، 1884 ؛ زيت على الكتّان، 37X67 cm

هانس توما، الوحدة، 1906 ؛ زيت
على الكتّان، 81X65 cm

تفاعل الألوان بعضها مع بعض، وتفاعلها مع الأشكال، ثمّ من مدلـولات الأشياء المرسومة. لكنّ للأزرق مع هذا خاصية ليست لغيره من الألوان، خاصية الفسحة والاتّساع.

ولـو أنّـا، فرضـاً، اصطلحنا على جعل الأحمر لون المجال الذي نريده في الصورة بعيداً، لكنّا مخالفين ـ أوّلا ـ لظاهرة طبيعية، ثمّ لكنّا مخطئين القصد، إذ لا يترك الأحمر انطباع البعـد. والأزرق ليس لون البعـد اصطـلاحـا، ولا تبـدو الأشياء الملوّنة بالأزرق بعيدة لأنّ أهل الرسم تعارفوا على ذلـك، وإنّـما لأنّ الأزرق حامـلٌ لصفـة كونه يتراجع أمام النظر ويتّسع، فهو بحق صفة للبعد. وقد لاحظ غوته هذه الخـاصيـة ووصفها. وهي ليست بالجامدة، أي بالمقصورة على الشيء المرسوم وحده، وإنّما هي خاصية حاملة لقيم ديناميكيـة ذاتيـة، يخلق جميعهـا الانطبـاع الـذي يمنحه الأزرق للصـورة كلّها. وللتوضيح نقول: الأزرق يفهمك أنّ الجبـل المرسوم بعيد، لكنّه يوحي إليك في ذات الوقت بالجـوّ، والسـماء، والبعد والاتّساع مطلقا. فهذه الخاصية هي في الحقيقة عملية تفاعل حية لا صفة جامدة. وهذا ما سميناه «تعبير الأزرق».

وعلى هذا تكـون وظـائف الأزرق: إظهار الأشياء الزرقاء زرقاء. أو جعل الأشياء المرسومة توحي بانطباعات معيّنة، كالوحدة والظلمة والغموض، وهي قيم خارجة عن حقيقة الأزرق. وهنـا يكمن تعبير الأزرق الـذي يمنـح المرسوم «الروح» الذي ذكرنا.

فإذا انتقلنـا الآن إلى نوع من الـرسـم آخـر لا يكون أزرقه صفـة للأشيـاء المـرسـومـة، أو بالأحـرى ليس لأزرقه دور تشكيـلي، قد يمكننـا عنـدئـذ أن نعـاين ما سمينـاه «تعبير الأزرق» كقيمة مستقلة.

بيـد أنّ الـرسم العصـري غير الشكـلي لم يتـوصّـل، رغم محاولات كثيرة في اتّجاهات متباينة، إلى إظهار تعبير اللون بمجـرد تلوين المسـاحـات أو الاكتفـاء بإدخـال اللون في أشكال على نحو اعتباطي.

ومـن الأمثلة الملفتـة في هذا السيـاق رسم تيم أونـريش لمجموعـة من خمس لوحات متتالية بالأزرق الكوبالتي [6]، وقـد جُعـل على كلّ لوحـة قطعة صغيرة من المعدن رمادية منقوشٌ فيها عنوان اللوحة بحروف سوداء. ومع أنّ محتوى اللوحـات متشابه كثيرا إلى حدّ التماثل فإنّ خمسة العناوين مختـلفـةٌ: «الســماء»، و«البـحـر»، و«الـوفـاء»، و«الـرومـانسية»، و«الأزرق الكوبالتي». وهذه العناوين، كما ترى، تحمـل بعضـاً من أوصـاف المـرسـوم الثابتة، أو رمـوزا إليـه، أو معاني ذات اتّصال به قريب أو بعيد. وإنّما الاتّصـال هنـا يكون عن طريق المدلول والإيحاء النفسي. ولـو أهملت العنـاوين ولم تكتب لأمكن المشـاهـد أن يشعر بالـرموز والمفاهيم المذكورة، لكنّ هذا ليس ملزماً. وما من شكّ أنّ للعناوين وظيفة التلقين، لكنّ العنوان بدوره ليس ملزماً للناظر. وما أريد للوحات من مدلول ليس على كلّ حال محددا إلّا في اللوحـة الخـامسـة. أمّا اللوحات الاربع الأولى فأريـد لها مدلـولات غارقة في الإبهام، إذ للناظرين تصـورات واسعـة عن السـماء والبحـر والـوفاء خاصّةً، لا يطـابق بالضـرورة بعضهـا بعضـا. أمّـا الأزرق الكوبالتي فمصطلح محدّد، ثمّ هو لا يتجـاوز ما يراه النـاظـر، فهـو عنــوان حقيقي، ليس غير. لكنّ حقيقتـه مقصـورة على طبيعـة مكـونـات اللون الفيـزيـائية، فهو لا يقول شيئاً عمّا سمّيناه بتعبير الأزرق.

وحالةٌ أخرى للأزرق تقابلنا في عمل الرسام أندي فارهول الـذي يمثّـل فيـه مارلـين مونرو [7] مُظهرا تقاطيع وجهها في هيئة مساحة سوداء مبقّعة، على هيئة الصورة الفوتوغرافية السلبيــة. ولُـوّنت البقـع غير السـوداء بأزرق انتشـر فيـه الأصفـر وليس، مبـدئيـا، من علاقـة بين ذلـك الأزرق ومــلامــح وجـه مارلـين ولا شكله الهنـدسي، ولا أيضـا الانطبـاع المنبعث منـه. ويمكنـك استبـدال أيّ لون آخر بالأزرق. فالـصــورة، وإن كانـت زرقــاء، ليست ذات مدلــول على الأزرق. ونـلاحـظ الشيء نفسـه في عمـل فيكتور فاساريلي.

وإن نظرنا إلى البقع الزرقاء في رسم مارلين وجدنا الأزرق فيهـا يوحي بتقلص التشكيـل أو امتـداده. يعني أنّ البقعة الـزرقـاء تبـدو لك حينا أكبر ممّا هي، وحينا أصغر. وعلى هذا الأســاس، لا يكـون الأزرق في هذه الصـورة قابلا للاستبدال دونما تأثير في الانطباع العام، فنحن لا نعرف ما يكـون تأثـير لون آخر إذا تلوّنت به البقاع المذكورة. وعلى

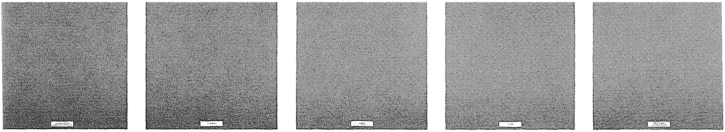
العموم، فقد عولجت هذه المسألة كثيرا حتّى أنّ الرسام فاسيلي كاندينسكي اشتغل كثيرا بمسألة تطابق الألوان والأشكال، أي: ما الشكل الذي يطابق اللون كذا وكذا؟ وانتهى كاندينسكي إلى أنّ الأزرق يناسب المستدير، كالدائرة مثلا. لكن في هذا الزعم تبسيط كثير، وكاندينسكي نفسه لم يطبّق هذه الآراء في رسمه تطبيقا سطحيا. وفي بداية العشرينات كان رودولف شتاينر أكثر أساتذة الفنّ توضيحا لما سمّيناه تعبير الألوان، إذ جعله مادّة للدروس التي كان يلقيها على الفنّانين. ويقال عن الأزرق إنّه يدعم الأشكال المائلة إلى الاستدارة، فتكون مشبعة الزرقة في الحوافّ، فاتحها في الوسط، بحيث أنّ اللون يشعّ من الجوانب إلى المركز. فتعبير الأزرق إذن هو هذا «الإشعاع الداخلي»، على عكس بعض الألوان الأخرى التي تشعّ إلى الخارج. ولكنّ رودولف شتاينر، هو الآخر، لايرى في هذا التطابق اللوني الشكلي قاعدة تُتخذ للرسم، وإنّما هي إشارات إلى انطباعات تكون لدى معاينة اللون معاينة خالصة، إن صحّ هذا التعبير الذي نقصد منه إلى تبينّ اللون في هيئته الأساسية.

الأزرق وتعبيره التصويري الخالص

نشاهد في لوحة الأزرق السماوي[8] لفاسيلي كاندينسكي أشكالا صغيرة الأجزاء، مكوّنة من مساحات مفردة، متعدّدة الألوان زاهيتها. وجاءت الأشكال مبعثرة، منفصلا بعضها عن بعض، محاطا كلّ منها بفراغ من كلّ جانب. أمّا الأرضية، فزرقاء زرقة متفاوتة، وهي على عكس الأشكال غير محدودة الأطراف، يكاد اللون الأزرق في وسطها يكون منسجما. أمّا الحوافّ، فكأنّها مغيّمة، ضاربة إلى البياض. وتعطي الحواف انطباع الاتّساع في الاتّجاه الأمامي، بينما يتقلّص الوسط وينسحب إلى خلف، فيبعد، ويبدو شفّافا، ويغوص فيه النظر. وأنت ترى عندئذ الأشكال المرسومة بألوانها الواضحة وحدودها الحادّة، في ضدّية بيّنة مع بُعد الزرقة وعمقها، حتى إنّ تلك الأشكال تبدو لك سابحة في فضاء ثلاثي الأبعاد، وحتّى إنّك لا تتردّد في أن تعزو فروق الكبر والصغر بين تلك الأشكال إلى درجة غوصها في أبعاد الأزرق، تماما كما تكون الأشياء المحلّقة في السماء. فالأزرق ينقل في هذه اللوحة ظاهرة طبيعية معروفة: زرقة السماء لا تثبت للنظر ولا تتصدّى له، بل تجرّه إلى العمق وتجذبه إلى أبعد فأبعد.

أمّا لوحة باول كليه «بين النهار والليل»[9]، فلا تكاد تُظهر الأزرق إلاّ بين الأبيض والأسود. وهي في إطار مربّع ذي زرقة ضاربة إلى الحمرة، تظهر في ضدّية مطّردة بيّنة مع قيم الأزرق الباردة في اللوحة. فالإطار هنا ليس كالأطر، إنّما هو جزء من اللوحة، لا يستقيم دونه تعبير الألوان، إذ هو يدفع باطّراد إلى إعادة النظر في قيم الأزرق الباردة في اللوحة وفي أزرقها اللازوردي الذي تراه في الزاويتين السفليين، وكذلك في الأزرق الكوبالتي الذي تداخل بالأزرق الفاتح وبقاع بيضاء، تداخلاً ضعيفا أحيانا، وأحياناً أقوى. ونستطيع هنا أن نتبيّن أنّ عملية تحوّل دقيقة تجري بلا انقطاع: فكأنّما الأبيض آخذٌ في نبض متّصل يتوغّل به في البياض. وكأنّما أزرق اللوحة هو الآخر آخذ في حركة متّصلة تجعله أكثر حيوية وأكثر انحيازا إلى زرقة الإطار الضاربة إلى الحمرة. وهكذا نرى للعنوان «بين النهار والليل» ما يبرّره في عملية التفاعل هذه بين الضياء والعتمة، وفاتح الألوان وداكنها. ونشير إشارة عابرة إلى أنّ العلاقة بين اللون والشكل في هذه اللوحة لا توافق تماما القواعد الموضوعة للأزرق؛ وإنّما لا يتسع مقالنا لشرح هذا.

في الجملة، يكفينا أن أشرنا خلال هذا النقاش إلى أنّ إمكانات التعبير لدى الأزرق عديدة، تكاد تكون في عدد اللوحات التي يجيء فيها. ومن الجائز جدّا أن يوحي كلّ رسم جديد أزرق بانطباعات جديدة قد تعارض المفاهيم التقليدية للأزرق، إذ إنّ التناقضات والمقابلات في الرسم، وهي لا تحصى، خليقة بتوليد أكثر من طريقة



تعبيرية للأزرق.
وأوضح ما تبدو هذه التناقضات في لوحة للرسام إيف كلاين [10] التي صُعّـد فيهـا الأزرق إلى حدّ الطاقة التي تخطف البصر. فهو أزرق لا يستطيع البصر تبيّنه لشدّة تركيزه.

لابـدّ لنـا أن نقـول هنـا إنّ الشـروح التي أتينا بها في المقال ليست إجابة على الأسئلة المطروحة في بدايته حول حقيقة الأزرق الجلية. لكنّ الملاحظات التي أوردنـا في نقـاش اللوحات التي ناقشنا قد تكون في حدّ ذاتها بداية الجواب. أي إنّ الأسئلة مرتبطة بتجربة المعاينة. أمّا المعاينة نفسها فيجوز أن ننعتها بأنّها عملية يتّحد فيها المعايِن بالمعايَن إلى حدّ ما. ويكـون هذا بأن يجعـل المعـاين معـاينتـه متعلّقـة بالتأثـير الـذي يتركـه فيـه الشيء المعـايَن. على هذا يجوز القـول أيضـا بأنّ عمليـة المعـاينـة تأخذ من تعبير المعاين. وهكذا يصير من غير الممكن فصل مفهوم اللون عن مظهره الجليّ في هذه العمليـة. فاللون المتجلّي يحمل قوانين - بل قل حتميـةَ - تعبـيره الخـاص، إذ إنّ تلك القـوانـين وهذه الحتمية ليست سوى الهيئة الخاصة التي يظهر اللون فيها. وهكـذا تصبـح ملاحظـة تعبير اللون مرادفة لعملية يجريها المشـاهـد نفسـه لإنجاز هذا التعبير. فالأزرق يعرّف نفسه بتعبيره أثناء المشاهدة. وعلى هذا تكون رؤية اللون مرادفة لفهمه. ●

1) هي اللوحـة «Ouchy, Embouchure de la Vouachère» من عام 1884، زيت على الكتـان 37x67cm، محفـوظـة في متحف الفنون الجميلة، لوزان

2) اسمها Bleu Leman وهي من عام 1904، زيت على الكتان، 70x108cm، محفوظة في متحف الفنون الجميلة، لوزان

3) من عام 1914، زيت على الكتان، 69x89cm، ملك خاص

4) من عام 1955، زيت على الكتـان، 33x41cm، محفـوظـة في متحف Isy Brachot، بروكسل

5) من عام 1980، ألـوان صمغيـة على الكتـان، 210x270cm، ملك خاص

6) هي لوحـات «الأزرق»، مرسـومـة من 1969 إلى 1975، ألوان اصطنـاعيـة على الكتـان، كلّ لوحـة 50x50cm، وعلى كلّ لوحة عنوانها منقوش في المعدن، محفوظة في متحف Sprengel Museum، هانوفر

7) هو رسـم «Nine Blue Marilyns» من عام 1980، أكـريـل وطبـاعـة على الكتـان، 137x105,5cm، من مجمـوعـة خاصة في معرض Bruno Bischofberger,Courtesy Galerie، زيورخ

8) من عام 1940، زيت على الكتـان، 100x73cm، محفـوظة في المتحف الوطني للفن الحديث، مركز بومبيدو، باريس

9) من عام 1939، ألوان مائية على قماش أزرق ملصق على ورق مقوّى، 58x50cm، محفوظة في مجموعة خاصة، سويسرا

10) هي لوحة «صورة زرقاء أحادية اللون»، من عام 1959، صبغ وصمـغ اصطنـاعي على الكتـان، 92x73cm، محفوظة في متحف مورسبرويش، ليفركوزن

الصور في أعلى:
تيم آلريشس، الأزرق، 75-1969؛ ألوان اصطنـاعيـة مشتّتـة على الكتّان، خمس لوحات، كلّ لوحة بمقاس 50X50 cm، مع قطـع معـدنيـة عليهـا العنـاوين: الأزرق الكـوبـالتي، والسماء، والبحـر، والـوفـاء، والرومانسية (الزهرة الزرقاء)

باول كليه، بين النهار والليل، 1939؛ ألوان مائيـة على قماش أزرق ملصق على ورق مقـوى، 58X50 cm، محفـوظـة في مجمـوعة خاصّة بسويسرا

علماء ألمان أنصفوا الإسلام

سومع عبد السلام

أتحـدّث في هذا المقـال عن بعض الأدبـاء والعلماء الألمـان الـذين اهتمـوا بالشـرق وشغفوا بتراثه وقد درسوا الإسلام وأنصفوه وقرءوا القرآن وتأثروا به واعترفوا بالحضارة العربية الإسلامية وبتأثيرها في الحضارة الغربية.

وسأقتصر في مقالي هذا على ذكر عالمين ألمانيين فقط بشيء من التـوضيـح، أحدهما مات منذ زمن طويل، وهو غوته، ثمّ العالمة أنا ماري شيمل، وهي ما زالت على قيد الحياة.

غوته وتأثره بالثقافة الإسلامية

بدأ اهتمام غوته الحقيقي بالإسلام والثقافة الإسلامية على إثـر التقائه بالمفكّر الأديب هردر في ستراسبورغ، وقد تجاوز العشـرين من عمـره بقليـل. في هذه الفـترة، نجـد غوتـه مشغولا بالمعلّقات، وقد عثر الباحثون على ترجمة 61 سطرا حاول فيها نقل معلّقة امرئ القيس إلى اللغة الألمانية.

لقـد عكف غوتـه على قراءةالقـرآن في ترجمـة ماراسيـوس الـلاتينيـة، ثم ترجم آيات من القرآن هي الآييات من 74 إلى 79 من سورة الأنعام. وتؤكد هذه الترجمة أنّ غوته فهم أساس الإيمان الحنيف.

وهذه الآيات هي (وإذ قال إبراهيم لأبيه آزر أتتخذ أصناما آلهـة إني أراك وقـومك في ضلال مبين وكذلك نري إبراهيم ملكـوت السمـوات والأرض وليكـون من الموقنين فلما جن عليـه الليـل رأى كوكبا قال هذا ربي فلما أفل قال لا أحب الآفلين فلما رأى القمر بازغا قال هذا ربي فلما أفل قال لئن لم يهدني ربي لأكـونن من القـوم الضالين فلما رأى الشمس بازغـة قال هذا ربي هذا أكـبر فلما أفلت قال ياقـوم إني بريء مما تشركون إني وجهت وجهي للذي فطر السموات والأرض حنيفا وما أنا من المشركين).

موقف غوته من الرسول محمد

بحث غوتـه عن الإنسـان الممتـاز في التـاريـخ فوجد المثل الأعلى لهذا الإنسـان في النبي العـربي محمـد (ص) وقـد درس سيرتــه دراســة عميقـة وأنكـر ما كان يروّج عنـه في الغرب في تلك الازمنة من أكاذيب. وقد تأمّل غوته القرآن وكان تأمّله طويلا وأدخل منه في ديوانه الشيء الكثير يقول

في إحدى القصائد:
لقد جعل الله لكم النجوم
لتهديكم في البر والبحر
وزينة تتمتعون بها
عندما تنظرون فوقكم إلى السماء

وراء هذه الأبيـات الآيـة الكـريـمـة (وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البر والبحر قد فصلنا الآيات لقوم يعلمون) الآية 97 «الأنعام».

ونجد في الديوان قصيدة تحت عنوان طلاسم.
لله المشرق
ولله المغرب
وأرض الشمال. والجنوب.
ساكنة في سلام يديه
هو الله الواحد الأحد العادل.
يأمر بالعدل.
فتهجدوا بهذا الاسم من أسمائه الحسنى.
وارفعوه مكاناً عليا آمين.
يريد الغبي أن يضلني.

ولكنك ياربّي تهديني .
فاسلك لي سواء السبيل .
فيها أعمل وفيها أكتب من شعر .
ولو فكرت في الدنيا .
فإني أسعى بفكري لنفع عظيم .
وإذا لم يتبدّد فكري مع التراب
فإنّه يندفع إلى ذاته إلى أعلى .
والتنفس فيه نعمتان .
نعمة الشهيق ونعمة الزفير .
الشهيق فيه العسر، والزفير فيه اليسر .
ومنهما معا تأتلف الحياة وهي معجزة .
فأحمد الله في العسر .
وأحمد الله عندما يجعل بعد العسر يسرا .

ويقول الدكتور مصطفى ماهر إنّه يجد صعوبة كبيرة عندما يترجم هذا الشعر لأنه يحاول أن يستشف الألفاظ القرآنية التي لم يعرفها غوته في صورتها الطبيعية ولكنها كانت تجول في خاطره من خلال الترجمات .
تبدأ القصيدة متأثرة بالآية الكريمة «قل لله المشرق والمغرب يهدي من يشاء إلى صراط مستقيم»
ثم تمر القصيدة بعد ذلك على أسماء الله الحسنى .
وصلت معرفة غوته بالقرآن إلى الحدّ الذي مكّنه من الدخول فيما يشبه الحوار مع علماء المسلمين أنفسهم حول القرآن وأزليته وخلقه وصاغ ذلك كلّه في أشعار الديوان .

كان الناس عندما يتلون القرآن
يذكرون السورة والآية .
وكان كل مسلم يحس بما ينبغي له ان يحس به .
من السكينة والمهابة في ضميره
أمّا الدراويش الجدد فلا همّ لهم
إلّا اللغو في القديم والحديث .
فشاع الاضطراب وزاد .
أيها القرآن الكريم أيتها السكينة الدائمة .
وهذه أبيات في القرآن .
هل القرآن قديم

هذا سؤال لا أسأله
هل القرآن مخلوق
هذا ما لا أعرفه
أمّا أنه أم الكتاب
ذلك ما أومن به وذلك واجب كلّ مسلم .

وهنا يعالج غوته مشكلة من المشاكل المعروفة في تاريخ الفكر الإسلامي ، مشكلة خلق القرآن التي اختلف حولها الفقهاء والمتكلّمون أشد الاختلاف، وكان أهل السنّة يرون أنّ القرآن قديم ، أمّا المعتزلة فذهبوا إلى أنه مخلوق .
ونجد كثيرا من الأدباء الألمان ولا سيما المستشرقون منهم قد كتبوا عن الإسلام ورجاله ولغته وحضارته وفكره وكلّ ما يتعلّق به من وجهة نظر خاصة ، وكثير منهم كانوا أقرب الى الحقيقة وإلى الموضوعية العلمية والاعتدال في دراسة الإسلام والسيرة النبوية والاعتراف بها وصلته الحضارة العربية الإسلامية من ازدهار وأثرها في الحضارة الغربية .
إذن يُعتبر الديوان الشرقي الغربي أعظم رباط أدبي عرفه القرن التاسع عشر بين العالم الفكري العربي الإسلامي والعالم الثقافي الغربي ؛ وليس من شك أنّ غوته كان يعرف الثقافة العربية الإسلامية معرفة عميقة وأنه كان يحبّ الإسلام والنبيّ محمّداً صلى الله عليه وسلم، لذلك قال عبارته الشهيرة في الديوان الشرقي الغربي أو الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي كما سماه الدكتور عبد الرحمان بدوي : «اذا كان الإسلام يعني الاستسلام لله فإنّنا جميعا نعيش ونموت على الإسلام» .
أمّا المستشرقة الألمانية المعاصرة أنا ماري شيمل فتذهب نفس المذهب حيث أنصفت هذه العالمة الإسلام والمسلمين وحضارتهم وأرجعت الحضارة الغربية الحالية إلى جذور وأصل عربي إسلامي ، وقد نشرت كتابا ضخما عن تاريخ الحضارة الإنسانية في إفريقيا وآسيا وأمريكا ، وهي دراسة وافية صحيحة شملت الإسلام وعقائده وعباداته وشريعته وثقافته وفنونه وأخلاقياته وخصائصه وقالت : «إنّ الإسلام يمتاز بأنّه دين التوحيد الخالص توحيد الله وعدم الإشراك به ، وأنّ الأخوّة الإسلامية تسمو بروحانيتها فوق جميع العصبيات» .

كما أنها أشادت بالفنون الإسلامية في مختلف المجالات وبالثقافة الإسلامية في مختلف العلوم ووصفت التقاليد الإسلامية وقالت : «ممّا يستلفت أنظار الغربيين السائحين في ديار الإسلام ما يرونه في المسلم المتمسّك حقّاً بدينه من الامتياز بشعور العزّة الروحية والكرامة والاعتدال وحسن الخلق» .

وتقول أنا ماري شيمل أيضا «إنّ أثر القرآن يظهر في المجتمع الإسلامي ليس في النواحي الدينية والاجتماعية فحسب، بل أيضا في العلوم والفنون واللغة العربية نفسها . وإنّ من مظاهر قوة اللغة العربية أنّ المشتغلين بعلوم الدين من المسلمين من كافة الأجناس من غير العرب إنّما يتفاهمون فيما بينهم عن علوم الدين باللغة العربية» .

ومما أوضحته هذه العالمة العبقرية :

«أنّ دعائم الحياة الإسلامية في المجتمع الإسلامي هي الإيمان والتقوى والعمل والتآخي والتعاون والوفاء للشريعة الإسلامية بتطبيق أحكامها واتّباع قواعدها في جميع المعاملات مع طهارة القلب ونقاء الضمير والتخلّق بالأخلاق الفاضلة» .

وقد قامت أنا ماري شيمل بكتابة مقدمة مسهبة تنمّ بالإنصاف والأمانة العلمية وصحّة البيان عن القرآن الكريم في الطبعة الحديثة عام 1963 للترجمة الألمانية للقرآن التي قام بها ماكس هننج ، ومما قالته في هذه المقدمة : «إنّ القرآن هو المعجزة الكبرى للنبي محمّد (ص) والدليل القاطع على صحّة نبوّته وإنّه رسالة الله إلى الناس كافة وإنّ القرآن هو المهيمن على ما سلفه من الكتب المنزّلة من الله على الأنبياء والرسل وإنّه يخاطب العقل والضمير والوجدان» .

ونظرا لاهتمام أنا ماري شيمل بالدراسات الإسلامية فقد توّج عملها بالحصول على جائزة عالية ، وقد حصلت هذه الأستاذة الماهرة ، الدكتورة أنا ماري شيمل ، على أرفع جائزة تُمنح لعلماء الدراسات الإسلامية وهي ميدالية ليفي ديلا فيدا وذلك في 8 مايو من عام 1987 . وهذه الميدالية التي تحمل اسم المستشرق الإيطالي المعروف ديلا فيدا (1886-1966) أوقفها العالم جوستاف فون جرونباوم من جامعة لوس أنجلس بعد وفاة ليفي ديلا فيدا . وتمنح كل عامين إلى شخصية متميزة من بين علماء الدراسات الإسلامية ؛ وأنا ماري شيمل هي أوّل امرأة تحصل على هذه الجائزة .

ولا غرابة إذا ألفينا علماء ألمانياً يذهبون هذا المذهب الموضوعي لأنّهم ينتمون إلى شعب دائب وأمّة متيقظة وجيل متطلّع . ويقول بهذا الصدد الدكتور حمدي الخياط «جئت ألمانيا عام 1938 أشحذ العزم وأسعى إلى المعرفة والعلم ، فوجدت شعبا دائبا وأمّة متيّقظة وجيلا متطلّعا هدفه الإنتاج الكامل والوعي الشامل ، وشعاره النظام بأجلى المظاهر وأوضح الأساليب . وقضيت سنوات الحرب أتطلّع إلى المزيد ، وبقيت بعد الحرب أتأمّل مصير الشعب ، فإذا هو يعلو بين عشية وضحاها فوق الآخرين ويخلق تلك المعجزة الاقتصادية والعلمية بيديه العاملتين وفكره الثاقب ونفسيته المتطلّعة وعقليّته الخلاّقة بجهده وسعيه الحثيث وبنظامه وأسلوبه الرصين يعمل ليومه وغده دون تعب أو نصب ودون كلل أو وصب ، حتى إذا ما بلغ الذروة التي أرادها ، وفاق أقرانه في شؤون الحياة على اختلاف وجهاتها رأيته يصبح المثل الأعلى والقدوة السامية لكلّ أمّة ولكلّ شعب ولكلّ مجتمع يريد لنفسه عزّا ولجيله سعادة ولأفراده اليمن والخير والهناء» .

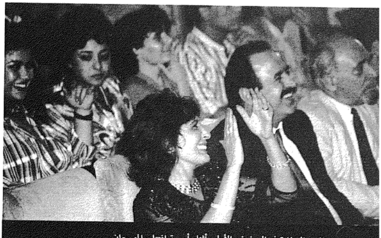
وصفوة القول : يتضح لنا من خلال هذا العرض الذي يتضمّن حقائق وأدلة بالنسبة لعالمين ألمانيين اهتمّا بقراءة القرآن وبالدراسات الإسلامية وانعكس أثر ذلك في أدبهما واعترفا بمنزلة النبي محمّد (ص) وأنصفا الإسلام ، وكانت دراستهما موضوعية بعيدة عن العرقية والتعصّب . ●

قرطاج في أزمة
مهرجان قرطاج الثالث عشر للسينما

دوروتي كرويتسر

لسنا ممّن يقول إنّ مهرجان قرطاج للسينما الأخير كان خاليا من الأفلام الملفتة القيّمة، ولا ممن يزعم أنّه لم يأت بجديد من نزعة أو اتّجاه. ولكنّا كمن نُعِيَ باحتضار مؤسّسة ذات ماض وذات مقام، رفعت قدر الفيلم في إفريقيا والبلاد العربية. فأين هي الآن من أهداف الماضي، إذ أسّسها الطاهر شريعة في 1966، ورجال الفيلم التوانسة وقتذاك مشحونون بطموحهم، قويّون بتحرّرهم من استعباد المستعمر. أراد المهرجان في بداية أمره أن يكون مؤسّسة داعمة للأفلام الراقية، من أفلام عربية وإفريقية لم يُحْفَلْ بها في الدول المستعمِرة سابقا، ولم تكترث بها مهرجانات السينما الأوروبية. وقد تغيّر الوضع بعض الشيء، وتوصّلت الأفلام الإفريقية والعربية، لطابعها الغريب من وجهة نظر الأوروبي، إلى حدّ معيّن من الشهرة، وصار يُدرج منها في المهرجانات السينمائية الكبرى كمهرجان كان وبرلين. وصارت الأفلام العربية قادرة جدّا على المنافسة في مهرجانات المتوسّط كمهرجان فالنسيا وباستيا ومونبليي. أمّا الدول الإفريقية غير العربية، فقد اتّخذت لها مهرجانها الخاصّ في مدينة أوغادوغو، مهرجان «فيسباكو». فعلت ذلك لعدّة أسباب ليس من أقلّها ما شكته من إهمال تعرّضت له في تونس. وعلى كلّ حال، فإنّ مساهمة الدّول الإفريقية غير العربية في مهرجان قرطاج الأخير كادت تكون مقتصرة على خريطة إفريقيا في الإعلان وعلى مجموعة من الأفلام القديمة أعيد عرضها. ولم يعرض شيء للمخرج أويد راغو، وهو أكثر المخرجين الأفارقة نجاحا في الوقت الحالي، مع أنّ فيلميه «يابا» و«تيلاي» يستأهلان العرض بدون شكّ. لكنّ المهرجان عرض فيلم «مورتونيغه» من جزر الرأس الأخضر، عرضه في حفل الافتتاح ثمّ اختير من أفلام المسابقة، ومُنح أخيرا جائزة تانيت البرونزية. وما هذا كلّه إلّا من موقف ذاتيّ لأصحاب المهرجان، ليس يمثّل وضع الفيلم الإفريقي، كما ترى فيما ذكرنا من شأن إهمال أويدراغو. يحكي فيلم «مورتونيغه» - أي الذين أبقى الموت عليهم - قصّة رجل وزوجه يناضلان ضدّ الاستعمار البرتغالي وضدّ القحط. والقصّة في الحقيقة مملّة بعض الشيء في إسهابها، أمّا التصوير فجيّد، خاصّة إذا علمنا أنّ «مورتونيغه» أوّل فيلم لمخرجه.

أمّا في شأن الفيلم العربي، فلم يوفّق المشرفون على المهرجان - في رأينا - إلى أفضل الاختيار. كما أنّا لم نفهم كثيرا المقاييس التي اتّبعت في انتقاء أفلام المسابقة، ولم يفهمها على ما يبدو المخرج المغربي نبيل الحلو كذلك الذي سمعناه يقترح إنشاء مدرسة لرؤساء الحكومات في العالم الثالث يتعرّفون فيها الفنّ السينمائي. ومهما يكن من شيء، فإنّ لجنة التحكيم التي ترأسّها يوسف شاهين صرّحت تصريحات في غاية الصراحة قبل أن تنتقل إلى توزيع الجوائز في حفل حضره وزير الثقافة، الذي هو رئيس المهرجان، ونحو ألفين من المدعوّين. وقد طُلب إلى الحكومات مزيد من الحرّيات الفنّية، وطُلب من المخرجين أن يظهروا شجاعة أكبر وتركا للإهمال، واهتماما بالمشاكل الحقيقية في أوطانهم، يقال هذا في مهرجان رفع في وقت من الأوقات راية الفيلم عالية! وكان هايله غريما، وهو إثيوبي من أعضاء لجنة التحكيم أشدّهم نقدا عندما قال إنّ اللجنة عزفت عن منح جائزتها لما شهدته من قلّة الاندفاع إلى جانب الإهمال في إعداد أفلام كثيرة من أفلام هذا المهرجان. كانت جائزة «التانيت الذهبي» من نصيب المخرج التونسي فريد بوغدير «عصفور السطح» الذي نقلتنا أحداثه إلى حيّ الحلفاوين في الستّينات، وهو حيّ شعبيّ في تونس العاصمة. بطل الفيلم غلام أيفع أو كاد، فتحرّكت فيه بواكير الجنس. و«عصفور السطح» هو أطول فيلم أخرجه حتى الآن فريد بوغدير المتخصّص في تاريخ الأفلام. ولعلّ تخصّصه هذا جعلنا - ونحن نشاهد فيلمه - نعزو بعض ما فيه إلى أفلام أُخَر، وخاصّة إلى



بعض مشاهير الشاشة في الصفوف الأولى أثناء أمسية افتتاح المهرجان

المخرج المصري يوسف شاهين (يسارا) والممثّل التونسي هشام رستم

الهواة يحيطون بباباي إبراهيم

أفلام أخرجها محمد ملاس ونوري بوزيد، أو فيلم بوعذيبة «الحياة الجنسية في الإسلام». أوَ لَسْنَا نشاهد في «عصفور السطح» من جديد غلاما في حمّام النساء يُطرد منه لأنّه أيفع، فلا يصحّ أن يكون كالصبيان مع النساء العاريات. ولا بأس أن يُستَغَلَّ هذا المشهد غير مرّة. فالكامرا تختطف، بالمناسبة، من بعض محاسن العاريات ومفاتنهن ما يجلب الجمهور ويبسطه!

ومع أنّ مهرجان قرطاج للسينما لم يعد كما كان في بداية أمره مؤسّسة لدعم الأفلام النضالية، فإنّا وجدنا فيه هذا العام ما يذكّر بالماضي. من ذلك فيلم «ليالي ابن آوي» للمخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد. تدور القصّة حول عائلة من الفلاّحين تعيش تناقضا فادحا: ترفّعها يعارض الأوضاع الحقيقية معارضة تامّة فيخلق ذلك لها صعوبات تزداد إلى أن تعجز تلك العائلة عن سدّ حاجاتها اليومية في مجتمع سريع التغيّر، فيلحقها الدمار. يعالج الفيلم في الدرجة الأولى عجز الرجال وحيرتهم ثمّ سوء معاملتهم النساء مع أنهنّ القادرات على تأمين أسباب المعيشة، العارفات كيف تطرد بنات آوي. وفي الفيلم تتعاقب المشاهد المحزنة والمشاهد الهزلة، يبيّن جميعها ـ عن طريق الرمز غالبا ـ كيف تُهْدَر طاقات الريف من جرّاء عقليّة أهله وطغيان رجاله على نسائه.

هذا، وليس من السهل على من هو غير مطّلع على الحياة السياسية في سوريا أن يفهم كلّ الإشارات التي جاءت في فيلم «ابن آوي». وأسهل منه فهما فيلم «صفائح من ذهب» للمخرج التونسي نوري بوزيد، مع أنّ بعض مشاهد الفيلم لا تكاد تُطاق لما تعرضه من وصف دقيق للتعذيب الذي تعرّض له بطل الفيلم يوسف سلطان. إنّه من المعارضين السياسيين في عهد بورقيبة، حُبس لآرائه اليسارية وعُذّب، ثمّ خرج من السجن فداهمته الذكريات. وإذا به يخرج في ليلة عاشوراء، وكانت ليلة ممطرة، ليطوف بمحطّات ماضيه ملتمسا العزاء والتأسّي. ووقف على تلك المحطّات ليحتسي مرارة الخيبة: خيبته كزوج، وكأب، وكعاشق، وكمناضل سياسي. وينتهي

الأمر إلى مواجهة بينه وبين أخيه الذي صار من أتباع الحركة الإسلامية. فكان يقارع يوسف بالحجج البسيطة القويّة، فلا يجد يوسفُ ما يحتجّ به سوى كلام عامّ على نحو «ما زلت آمل وما زلت أشكّ». ولا يجد المخرج بوزيد من شيء يأتي به هنا سوى رمز، جوادٍ يخُبّ طليقا. ونشير إلى أنّ بوزيد قد أخذ في هذا الفيلم كثيرا من سيرته وماضيه، إذ كان عضوا في منظمّة «آفاق» الثورية وسجن خمس سنوات. وقد أُنتج هذا الفيلم في عام 1989، ثمّ سُمح بعرضه في تونس في صيف عام 1990 بعد أن حُذف منه. ولا يعالج هذا الفيلم القمع الذي تعرّضت له الحركة اليسارية بقدر ما يعالج التناقضات الداخلية: من تناقضات بين الأمور الشخصية والسياسية، وبين التقاليد والحياة العصرية. فكلّ ذلك كان السبب في انهيار البطل سلطان، كما كان السبب، في حقيقة الأمر، في إخفاق الحركة اليسارية.

وينقلنا فيلم المخرج الجزائري محمود زمّوري إلى عالم الفكاهة اللاّذعة، إذ يتميّز هذا الفيلم الذي عنوانه «من هوليوود إلى ثمنراست» بالنقد الكاريكاتوري. تدور الأحداث في قرية جزائرية اتّصلت ـ عن طريق الأقمار الصناعية ـ اتصالا مباشرا بكامل العالم، أو بالأحرى، بعالم الأفلام الذي تنقله القنوات ليلَ نهارَ. فصرت ترى في القرية حلاّقها وقد اقتمس شخصيّة «جي آر» من مسلسل «دالاس»، وقد أقبل على النساء يغازلهنّ فرددنه ردّا منكرا، وصرت ترى بنّاء القرية يدير مَالجَه بين يديه كما يُدير كلينت إستوود المسدّس في أفلام الكاوبوي. وامتلأت شوارع القرية بأمثال «كودجاك» و«كولامبو» و«رامبو» وغيرهم من كبار الممثّلين وصغارهم. وطغى الفيلم على حياة القرية حتّى صار التقيّ منهم يقلب التلفزيون فيجعل أعلاه إلى أسفله لكي يتمكّن، وهو راكع، من متابعة الأفلام ناظرا إلى الشاشة المقلوبة من بين ساقيه. وهذه إشارة مريرة إلى الدمار الذي يلحق بالهوية الثقافية من جرّاء الاستهلاك المفرط للأفلام الغربية المبتذلة، كما هو حاصل الآن في كلّ مكان. ●

مشهد من فيلم «صفائح من ذهب»

مشهد من فيلم «مورتو نيغه»، يظهر فيه تونو ألمادا وبيا غومش التي نالت، لدورها في هذا الفيلم، جائزة «أفضل أداء نسائي»

مشهد من فيلم محمود الزموري: «من هوليوود إلى ثمنراست» الذي يتناول بفكاهة لاذعة بعض ظواهر الحياة اليومية في الجزائر

معرض للرسّام طارق مارستاني

ريغينه غروس

نظّم متحف بومان بمدينة تسلّه معرضا بمناسبة الذكرى الخمسين لميلاد الرسّام طارق مارستاني، جمع عددا واسعا من أعماله، وبخاصّة أعماله من العقدين الماضيين. وطارق مارستاني، المولود في 1940 بمدينة دمشق، يعيش منذ سبعة عشر عاما في جمهورية ألمانيا الاتحادية، وكان درس بأكاديميّة الفنون بمدينة فلورنسة.

ويمكن تقسيم الأعمال التي أنجزها من 1970 إلى 1990 أقساما ثلاثة: في الأوّل، جاءت الصورة انطباعا لأعوام السبعينات؛ وفي الثاني انتقل الإنسان تدريجيّا إلى مركز الصدارة دافعا بالفنّان إلى التفاعل النقدي مع الواقع، أمّا في القسم الثالث فقد اتّخذت الصور هيئة «رسوم ذاتيّة رمزية»، وهذه هي أحدث الأشكال الفنّية التي آل إليها تفاعل طارق مارستاني مع عصرنا، كما هي أهمّ الانجازات الفنّية التي جاء بها حتّى الآن.

وتتميّز صور طارق مارستاني بتنوّع شديد من حيث الموضوع والصنعة الفنّية معا. وما هذا إلّا نتيجة لسيرته الفنّية وللتيّارات التي عايشها وتعامل معها. فكلّ رسم منه حامل لشيء جديد، مُظهر أنّ هذا الفنّان لم يتوقّف في أفكاره، وإنّما ينظر إلى الأشياء نظرة متجدّدة، مكتشفا فيها جوانب جديدة، أو هو ينظر إليها من زوايا مختلفة. وعلى هذا، تكون الأشياء عنده متجدّدة باستمرار، متحرّكة. وبتنوّع المواضيع تتنوّع لدى الفنّان أساليب الصنعة، فهو يستعمل الرصاص والحبر والألوان الزيتية والزلالية والمائية ويستخدمها جميعا في ابتكار شتّى الأشكال والألوان الفريدة. ونجد في رسم مارستاني تمازجا بين الشكل والتجريد ينتهي إلى وحدة وتكامل.

سُئل مارستاني عمّ يمكن أن يؤدّي إليه الفنّ فأجاب: التفاعل مع الفنّ يكون دائما بصورة فردية، ولذا لا يصلح الفنّ لتحريك الجماهير. وليس من وظائف الفنّان أن يغيّر المجتمع، وإنّما وظيفة الفنّ هي مدّ الجسر الذي يصل بعض الناس ببعض، لأنّ الفنّ يتغلّب على كلّ العراقيل اللغوية ويتجاوزها. بيد أنّ جسر الفنّ هذا يحتاج إلى صيانة دائمة لئلّا ينحطم. ●

الرسّام السوري طارق مارستاني

طارق مارستاني، اليد ولوحة الألوان، 1990 ؛ زيت على الكتّان، 200X180 cm

العميان الثلاثة والفنّانون الثلاثة

سلمان قطاية

في قريـة صغيرة بعيدة ومعزولة، كان الناس لا يعرفون من الـدنيـا إلا القليـل. وذات يوم حضـر إلى القـريـة هذه «سـيرك» كان ذاهبـاً إلى مدينـة، ولكن اصحـابـه اثنـاء الطـريق قرّروا التـوقف وضـرب خيمتهم الكبيرة في القرية للراحة والاستجمام ومن ثم متابعة الطريق.

وكان في «السيرك» هذا: فيل.

ولم يكن أهــل القــريــة قد رأوا فيــلاً قط. فهـرعـوا إلى مشـاهـدته، واغتنم أصحاب الفيل هذا الفضول فربحوا مالاً طيباً.

وأصبح الفيل حديث القرية بأجمعها.

وكان في القرية ثلاثة عميان يعيشون سوية مما يعطيهم أهل القرية من أعمال بسيطة يدوية، ومن الإحسان. فأرادوا أن يتعرّفوا هذا الفيل.

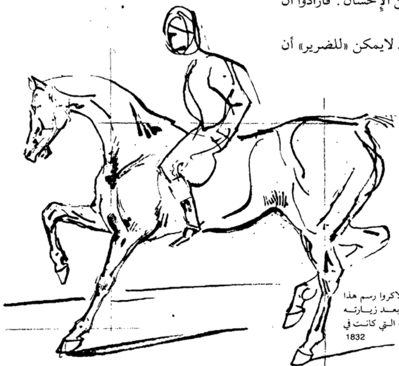
وضحـك الناس منهم وسخروا، إذ لايمكن «للضرير» أن «يرى» الفيل!

وأمـام إصـرار العميـان من ناحية، وشفقة الناس عليهم، أخذوا إلى الفيل.

فاقـتربـوا منـه. وكـان الفيـل عجـوزاً هادئـاً معتـاداً على النـاس. فاقـترب الأول وقبض على ذنبـه وراح يتحسّسه طويلاً. وعندما هزّ الفيل أذنيه لطرد الذباب أمسك الثاني بأذنه وراح يتحسّسها ويتشمّمها.

أمـا الثـالـث، وكـان قصـير القامة، فقد عانق أحد أطراف الفيل الأربعة.

ولدى عودتهم مسرورين فرحين، كان الناس على أشد ما يكون من الفضول لمعرفة آرائهم.



أوجـين دولاكروا رسم هذا الحصـان بعـد زيـارتـه للمغـرب الـتي كانـت في 1832

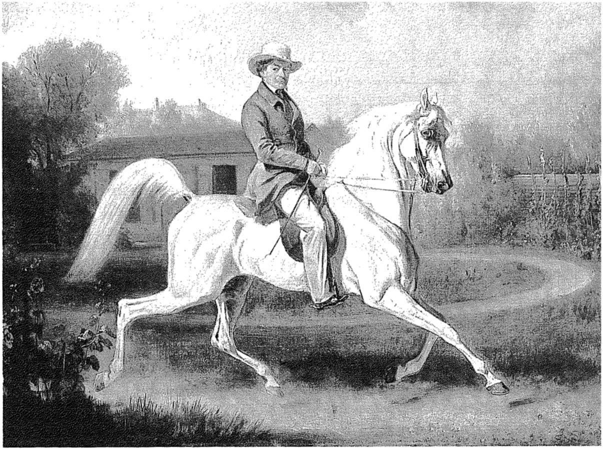
قال الأول: الفيـل حيـوان يشبه الحَبْل، فهورفيع طويل.
فضحـك الثـاني وقـال ساخـراً: كلاّ، إنّه على العكس. الفيل حيوان مُسطّح رقيق كأنّه صحن.
قال الثـالث غاضبـاً: لا هذا ولا ذاك، الفيـل: حيـوان أسطواني الشكل يشبه جذع شجرة.
ولقـد صدق العميـان الثـلاثـة: فالـذنب الذي أمسك به الأول هو رفيع وطويل.
والثـاني صدق عنـدمـا قال إنه شعر بشيء مسطح رقيق ولم يكذب الثالث فيما ادّعى أنه اسطواني الشكل.
ولكن الخطأ هو التأكيـد على أن «الفيل» كلية هو كذلك.
لأن كل واحـد من العميـان «رأى» جزءاً من الفيـل وليس الفيــل كلّه. وهكــذا هي الحقيقـة: لايمكن لإنسـان أو فيلسـوف ان يدركهـا، كلّهـا بل جزءاً منهـا. ومن التعنت والتعصب أن يتّهم الآخــرين بانهم على خطأ إذا هم رأوا الحقيقة بشكل مخالف.
ويعتقد المؤمنون بالله أنه هو الحقيقة.
ويـروي المسيحيون أن أحد قديسيهم (وربما كان القديس تومـا الأكويني) أنّه كان ماراً على شاطئ بحر، فرأى طفلاً يلعب فلم يفهم لعبتـه، فدنى منـه وسأله. فقال الطفل: لقد حفرت حفرة في الرمل وأريد أن أضع البحر فيها!
فانتبـه القـديس وقال لنفسه: أنا أيضاً أفعل مثله! إذ أريد أن أضع في رأسي الله كلّية، وهذا مُحال.
واذا أردنـا ان نكـاشف اكثر فنقول: الفاشية هي أن يؤمن امـرؤ بأنـه قد امتلك الحقيقـة «كلهـا»، ثم يحاول فرضهـا على الآخـرين بالقـوة. بينـما الديموقراطية هي أن يعترف بأنـه لم يحصــل إلا على جزء منهـا وان يسمـح ويستمـع للآخرين بالتعبير عما عرفوه وحصلوا عليه منها.
ولكن مالنا وهذا؟!
نحن أمام ثلاثة رسوم بالحبر لموضوع واحد: ثلاثة (عميان) فنانين كبار أمام موضوع واحد: الحصان العربي الأصيل.
كل منهم ينتمي إلى حضـارة (حقيقـة) مختلفـة ومغـايـرة، وإلى عصر مختلف.
الأول: غربيّ وهو الفنان الفرنسي الكبير اوجين دولاكروا Eugène Delacroix زعيم المـدرسـة الـرومـانسيـة في فن التصـوير، تلك المدرسة التي هبت ريحها على أوروبا كليّة فتغنّى الشعـراء بها، والموسيقيـون، والـروائيون، وكتاب المسرحيات. . . بل ورجال السياسة أيضاً (الذين يحلمون

«الجواد العربي الأصيل»، رسم بالحبر من مخطوطة محفوظة في مكتبة المتحف العراقي

جواد في وضـع معقّـد كما رسمه رسّام ياباني مجهول

صُوَرٌ تُظهر أناقة الحركة الخاصّة بالجواد العربي: فيكتور آدم، الدرويش (وهو اسم الجواد المرسوم)، أرشيف كلارك

فيكتور آدم، البدوي، أرشيف سيغ ـ غينس



فرانس آدم، ألبريشت آدم على «رسية»، متحف شتات موزيوم بميونيخ

هوراس فرني، مالك عادل ينقذ ماتيلده، المكتبة القومية، باريس

بالأمجاد، والانتصارات . . .) أمثال أمبراطور فرانسا نابليون الثالث الذي أنهى حياته منفياً بعد خسارة حربية لم تر لها فرانسا مثيلاً إذ استسلم مع 150 ألف عسكري في سودان Sédan أمام جيش بيسمارك. قد تبدو الرومانسية، لأول وهلة، سهلة الفهم والتحليل فنقول بأنها انطلاق العواطف، وتهيج الخيال إلى أقصى حد، إنها الذهاب إلى الطبيعة والتغريبية Exotisme و. . الأحلام . . . وتحقيقها إما في غابات جنّاتية عدنية، وإما في قصور شرقية، ثم الموت في سبيل الحبّ، أو المبادئ السامية . . .

ولكننا عندما ندرس الموضوع نرى ان الغربي عندما يرسم الشرقي ينظر إليه بنوع من الازدراء، والاستغراب معاً. يستغرب حياته . . . بل قد يُؤخذ بها ويدافع عنها. . لأنه كان يتوقع أن يجد فيه إنساناً حيوانياً أو تلك الحلقة المفقودة بين الأنسان والقرد، وإذا به يجد أنه يستحق الاحترام (إلى حد ما) . . . ولكنه لا يشعر قطعاً أنّه مساوٍ له، أو أنه بلغ مستواه من الرقيّ والحضارة . . . من هنا جاءت التغريبية والاستشراقية . . . والاستعمار أيضاً.

بعد هجوم نابليون على مصر، وإنجلترا على الهند، واكتشاف الآثار اليونانية ثم الفرعونية والأشورية . . . ثم الاحتكاك (الرهيب) مع الصين وإجبار اليابان على فتح أبوابها . . . انتشرت «موضة» الاستشراق وذهب دولاكروا إلى المغرب عام 1832 ومكث فترة طويلة عاد بعدها بمئات الرسوم التحضيرية (الكروكيّات) وراح يرسم، ويرسم اللوحات الكبيرة الضخمة.

وكان نابليون قد أُعجب إعجاباً شديداً بالحصان العربي وأمر باستيراده وتربيته وتحسين أنسال الخيول الأوروبية به. لذلك فلقد انتبه إليه الأوروبيون وعرفوه، فلا غرو إذا أن يرسم دولاكروا مراراً وتكراراً.

ولقد اخترت هذا الرسم الذي قام به بعد عام 1832 تاريخ زيارته للمغرب، لأنه الأكمل والأجمل.

نلاحظ من أول نظرة: أن الشكل العام، والتكوين، والكتلة الجسمانية للحصان ونسبته إلى جسم الفارس، هي عناصر الحصان الأوروبي فهويوحي إلينا بالضخامة، والكتلة الثقيلة، والقوة. وهي العناصر التي ظل الفرنسيون حتى يومنا هذا يفضلونها في الحصان ولا نرى عروبة الحصان، في أنفه (فهو أنفس)، وضمور خاصرته، وتقويس عنقه!

أما الذنب، فلم يهتمّ به، بل ربّما رسمه مقصوصاً (وهو ممنوع في كل قوانين العالم بالنسبة للعربي الأصيل) كما كانت عادة الفرنسيين ولا تزال في قص ذيول خيولهم. وكان ذلك دوماً مدعاة لسخرية العرب منهم إذ كانوا يُعيّرونهم بأصحاب الخيول المقصوصة الذنب. فإذا طبقنا على هذا الرسم التعاليم المعروفة:

فقسنا بين منخره وجذر غاربه، وجدنا المسافة أقصر من جذر الغارب حتى الذيل، وعند العربي يجب أن تكون أطول بسبب قصر الظهر، وطول العنق.

وإذا رسمنا خط سمت الأعالي، ومطار الأماميتين والخلفيتين رُسم لنا مستطيلاً وليس مربعاً كما هي الحال في العربي الأصيل. أما منظره فلا يوحي بالعزة والأنفة والفحولة . . . بل بالذلّ والاستسلام. والواقع أنها الصفات التي يفضلها الغربي في حصانه، وخاصة في أيامنا هذه إذ تعود على «الآلة». ولا زلت أذكر أحد الفرسان العرب في سوريا كيف كان يسخر من الحصان العربي ويمدح الغربي لأنه «كالآلة»: تضغط على الزر فيتحرك، وتضغط فيتوقف!؟

أما من الناحية الفنية التقنية فواضح أنّ الرسم ليس هدفَه، ما هو إلا مرحلة إعدادية من مراحل كثيرة، والهدف هو: اللوحة الزيتية. وخاصة عند دولاكروا فرسومه لا تمثل غاية أبداً بعكس انجر مثلاً الذي كان يعد الرسم «شرف الفنّ» بحيث أن رسومه (خاصة بالقلم الرصاص) أفضل من لوحاته الزيتية، وتعدّ آية من آيات الفن، قلّ من جاراه فيه.

وإذا انتقلنا الآن إلى الرسم الياباني، والرسام مجهول، ولكنه ولا شك موهوب، وربما كان من أعلام الفن . . . ولكنه ينتمي إلى الشرق، أي إلى عالم آخر، عالم غنيّ من الداخل، وعالم ينظر إلى «الخط» نظرة خاصة. فالياباني يرسم «بالقصبة» تماماً كما يفعل الخطاط العربي، ويقص القصبة مثله ولكنه يدهنها من الداخل بدهان أحمر كي يزلق الحبر عليها ولا يتوقف إلا على نهايتها، كما أنّه يرسم بالريشة.

وإذا تأملنا البيوت اليابانية القديمة وجدنا فيها لوحات «خط» لأن فيه جمالية خاصة.

وللقصب أهمية خاصة عند الشرقيين، فهويرمز للأرض، وللنبات بل وللحياة. فعندما تيبس القصبة، تذهب

حياتها، فمن اللون الأخضر تتحوّل إلى الأصفر، لون وجوه الأموات، وإذا نفخ منها الإنسان أخرجت ألحاناً عذبة كأنما هي «الروح» قد عادت إليها، فلا عجب أن تكون الآلة الموسيقية الأساسية في الحفلات الدينية عند اليابان ... ولها عدة نماذج ... وعند الدراويش من المسلمين.

من هذا المثال الصغير نجد أن عالم الشرقي مليء بالرموز وبالروحانيات وان عالمه غنيّ بها، وأنّه يسقط العالم الخارجي على عالمه الداخلي فيغنيه. أما دولاكروا، فهو كغربي يعتمد العكس، يسقط عالمه الداخلي على العالم الخارجي... بل وعلى العالم كله اذا استطاع.

فاهتمامه بدراسة الألوان، والمنظور، وكلها كي يجعل رسومه تعكس العالم الخارجي: بأبعاده وألوانه... أي بكلمة يحترم قواعد آلة التصوير. ولكنه يمزج فيها، ببراعة وموهبة فائقة، أحاسيسه الفنية والإنسانية. ولنلاحظ أن الفنان الغربي يحتاج، من أجل ذلك، إلى مساحات كبيرة وألوان كثيرة، وتقنيات مختلفة، وادوات...

ولكي نفهم هذه الأمور، أذكر ما كان يقوله الفنان الياباني الكبير المعلم: هوكوسائي Hokusai الذي كان يقول لتلامذته: «انظروا إلى سطح ماء نهر تروا فيه مئات بل آلاف الخطوط، عليكم أن تختاروا بضعة خطوط منها، الخطوط التي تعبّر لوحدها، لغناها، عن معنى حركة وحيوية الماء والنهر».

وكان يقول: «أريد أن أرسم العصفور على الشجرة وقد تجمع يهمّ بالطيران» أي عندما تكون فيه كلّ تلك القوى: حياة، حركة، رغبة، طيران...

كان يأخذ قصبة ودفتراً ويرسم ويرسم... وخلال خطوط بسيطة يسجل حياة وتاريخ وعراقة شعب بأكمله.

رسم الحصان هذا: عبارة عن ضربات ريشة أو قصبة (لست أدري تماماً)، تبدو لنا سريعة، عصبية لأول وهلة... ولكن بعد التأمل نراها مدروسة دراسة هائلة، لقد وجد الرسام الخطوط التي تعبر عن: التوازن، والانسجام، والحركة، والرشاقة معاً.

يمكننا حتى أن نعدّ هذه الخطوط.

وأتخيل الفنان يرسمها بهدوء وتفكير بعد تفكير وتأمل وتجارب عديدة.

ونظراً لجهلي بالرسام، لا يمكن لي أن أؤكد أنه رسم حصاناً عربيا أم لا؟ فالخيول اليابانية هي الخيول الصينية وهي ليست بالجميلة وإطلاقاً! ولا علاقة لها بالعربية. ولكن هل هذا يمنع خيال الفنان وجنوحه نحو المثاليات، أن يصل إلى جمال العربي.

إذا أردت أن أطبق القواعد الحسابية التي ذكرتها عليه فلا أستطيع نظراً لوضعه المعقّد.

ولكنني إذا استندت إلى حدسي قلت: إنه حصان عربي حتماً وبمقارنة بسيطة مع حصان دولاكروا نرى البون الشاسع بين مفاهيم الفنانين.... والحضارتين...

وقد يتبادر إلى ذهننا سؤال: الأفضل؟ ... وقد نسرع فنقول حسب حماستنا الشرقية: إنه الياباني.

فأجيب: وجد الأوّل الأذن(الفيل) والثاني ذنبه!

في الصفحة الأخيرة لمخطوطة عربية رقم 74 من محفوظات مكتبة المتحف العراقي، والتي عنوانها «البيطرة الرومية» رَسمٌ بالحبر لحصان عربي كتب تحته «الجواد العربي الأصيل».

ويبدو لي أن الخط والرسم يخالفان بقية ما جاء في الصفحة هذه، فالرسام غير ناسخ المخطوطة. ولقد عرضتها على صديقي الخطاط الشهير غني العاني فأكد الشيء نفسه... لايهم، نحن ننطلق من فكرة وهي أن الرسام عربي، وأعتقد أنه لاينتمي إلى عصر المخطوطة، بل هو متأخر.

هنا يختلف الموضوع تماماً فالرسام كأنّما يريد في رسمه هذا أن يعطينا فكرة عملية وواقعية للحصان العربي الأصيل بصفاته المميزة الواسمة.

فإذا طبقنا عليه حساباتنا وجدناها صحيحة. ولكن نحصل بدل المربّع على مستطيل في الاتجاه المعاكس أي عمودي. والسبب أن الفنان اختار حصاناً مثالي الجمال أي من النوع المسمى «الخيفانة»، وهو الذي يمتاز بطول أطرافه ورقتها وضعفها. لذا كان هذا المستطيل. ولكننا إذا قصّرناها قليلاً وصلنا إلى المربع المقصود. ولنلحظ أن الفنان دقق في صفات الحصان:

فالعنق طويل ومقوّس، والرأس رغم انحنائه الشديد يوحي بالأنفة والعزة، والظهر قصير، والجسم متكدّس. أما الذيل فهو ساطي، مرفوع كريشة النعام وهي خاصة بالعربي، لا يقوم بها أي حصان غيره، ونلاحظ ضمور بطنه. أما أنفه فهو مقعّر أي أنه أنفس، وهي أيضاً علامة

واسمة العربي . وهنا أيضاً يبدو لنا، وكأن الفنان، رسم الفرس بعصبية وسرعة . ولكن التحليل السابق يجبرنا على رفض هذا الاعتقاد . ويبدو الفرس وكأنه يمشي :
إلا أن مشيته هذه تستحق وقفة للدراسة .
إذ نرى الطرف الأمامي الأيمن مرفوعاً بحركة جميلة، وهي ما يسمى اليوم بالمشية الإسبانية . ونرى الطرف الخلفي الأيمن أيضاً متقدماً . بينما الطرفان الأيسران يظلان ثابتين على الأرض . والمعروف أن الحصان يمشي عادة بشكل مغاير: أي أنّه يقدم الطرف الأمامي الأيمن والخلفي الأيسر . وليس طرفَيْ الجانب الواحد معاً . لأن هذه المشية هي مشية الجمل والزرافة والفيل والدب . وتسمى المسيرة المستعرضة Amble . رمز للطرف الأمامي بحرف : م، وللطرف الأيمن بالحرف : ن، وللخلفي بحرف : خ، وللأيسر بالحرف : . ر
معنى هذا أن معادلة المسيرة هذه هي :
م ر ـ خ ر ـ م ن ـ خ ن . . . وهكذا دواليك
وقد تلاحظ هذه المسيرة عند الخيول العجوزة، المتعبة، أو عند المهور . . . إلا أنها شاذة عند الحصان .
وفي البيرو نوع من الخيل يمشي هذه المسيرة، ويدرب عليها . والسبب أن البيرو مؤلف من مرتفعات ومنخفضات، فالمسيرة هذه تريح الفارس والفرس معاً لأنها مشية وليست مسيرة مقفوزة . ولقد لجأ المدربون الإنجليز إليها، عندما كانت النساء يمتطين الخيول جانباً على طريقة الأمازون Amazone، وهي مريحة وسريعة (من 9 إلى 12 كلم / ساعة) . فإذا عدنا إلى كتب الخيل العربية وجدنا ابن عبيدة مثلاً يقول : «أما الخبب . . فهو أن ينقل (الفرس) أيامنه جميعاً، وأياسره جميعاً» . ويقول الأصمعي «إذا راوح (الحصان) بين يريده ووصفها معاً فهو الخبب . »

الخبب إذن هو:
إنجليزي : The Pace (the Amble)
فرنسي : Amble
ألماني : Der Passgang
بينما تعطي معظم الكتب هذا الاسم، أي الخبب، للـ: Trot .
وجاء في المعجم الطبي الموحد أن الخبب هو: Galop . . . . والله أعلم . ●

رسم لحصان عربي على الصخر في جبال فزّان الليبية
يعود إلى نحو ثمانية آلاف عام (نسخة موري)

خنزز علي، حصان شبرا،
أرشيف أولس

مؤتمرت الدراسات الألمانية في المغرب العربي

يوخن بلاينس

يُهتَمّ اهتماما خاصّا بالدراسات الألمانية في منطقتين من العالم العربي كبيرتين : مصر، ودول المغرب العربي تونس والجزائر والمغرب. والمعني بالدراسات الألمانية هنا هو علم اللغة الألمانية وآدابها ودراسات البلاد الألمانية. وكان أوّل مؤتمر للدراسات الألمانية* في نوفمبر 1989 ، انعقد بمدينة الرباط وساهم فيه أساتذة في الألمانية من جامعات تونس والجزائر ووهران وفاس والدار البيضاء.

وقرّرت المؤسسة الألمانية للتبادل الجامعي DAAD ، بسبب النجاح الذي سجّله مؤتمر الرباط، أن تدعو إلى مؤتمر ثان في نفس الموضوع بعد عام واحد. وهكذا اجتمع ببرلين في ديسمبر 1990 عدد من أساتذة الألمانية : ستّة وعشرون من المغرب العربي وستّة عشر من ألمانيا، منهم اثنان من الجمهورية الألمانية الديمقراطية سابقا. انعقد المؤتمر إذن في برلين عاصمة ألمانيا القديمة الجديدة بعد أوّل انتخابات عامّة في كامل ألمانيا مباشرة، فكان من الطبيعي أن تعرّض المؤتمر بإسهاب للوحدة الألمانية وما تستتبعه من تغيّرات في المجال الثقافي، وفي المجال الأدبي بصورة خاصّة.

وكان من المواضيع الأساسية في مؤتمر برلين - كما حصل في مؤتمر الرباط في السنة الماضية - عرض دقيق لحالة الدراسات الألمانية وتدريس اللغة الألمانية في دول المغرب العربي. وبيّن هذا «الجرد» أنّ الوضع متشابه في الدول الثلاث، فهو وضع غير قائم على أساس ثابت، بل هو متأزّم سواء فيما يتعلّق بدراسة الألمانية في المدارس الثانوية، أم بالدراسات الألمانية في الجامعات. وتظهر قلّة تلاميذ الألمانية وطلاّبها القيمةَ الطفيفة لهذه المادّة في البرامج التربوية لدول المغرب العربي.

واهتمّ المؤتمر كثيرا بوضع منهاج للدراسات الألمانية خاصّ بدول المغرب العربي أو بالدّول العربية عامّة.

وكانت التصوّرات في المؤتمر أن يراعي هذا المنهاج المستقلّ الظروف السياسية والثقافية لدى الدارسين والمدرّسين في دول المغرب العربي أكثر ممّا يراعيها المنهاج المتّبع في ألمانيا.

ونوقش في هذا المضمار بعمق كيفية الرّبط العملي بين وجهة النظر المغاربية والعربية إلى الدراسات الألمانية من ناحية وبين العوامل الموضوعية التي تحدّد هذا العلم من حيث التدريس والبحث كلاهما. ونريد هنا للتوضيح أن نسمّي هذا الموضوع الذي دار فيه النقاش «الطريقة المغاربية في الدراسات الألمانية»، وإن كان في هذه التسمية تبسيط ظاهر وقصور. وعلى كلّ حال، فقد أجمع المؤتمرون على أنّ «الطريقة المغاربية في الدراسات الألمانية» لا بدّ أن تلائم مقتضيات العلاقات الثقافية والفكرية الخاصّة التي تربط الدّول الناطقة بالألمانية بدول المغرب العربي.

ومن النتائج العملية التي توصّل إليها المؤتمر إجماعُ الحضور على إعداد وسائل تعليمية للغة الألمانية خاصّة بطلاّب بلاد المغرب العربي وتلاميذها. ومن الطبيعي أن يراعَى في إعداد هذه الوسائل العوامل الثقافية والتجارب التربوية الحاصلة في تلك البلاد. وقد قرّر المؤتمرون في هذا المضمار إنشاء لجنة تعمل على إعداد كتاب تعليمي بعنوان «الألمانية في المدارس الثانوية»، وتكون صلاحيات هذه اللجنة غير محدودة على بلد من بلاد المغرب العربي، بل تشملها جميعا.

وألقيت في المؤتمر محاضرة حول ما يسمّى بأدب الغربة وقد تتبّعها الحضور باهتمام كبير كما ظهر من النقاش اللاّحق. والمقصود هنا هو المعالجة الأدبية للحياة التي يعيشها في

* أخبرنا عنه في «فكر وفنّ» عدد 50 ص 91 ونشرت المؤسسة الألمانية للتبادل الجامعي DAAD المحاضرات التي ألقيت في ذلك المؤتمر في نشرتها «وثائق وموادّ» :

«Germanistik im Maghreb», J. Pleines (Hg.) Bonn (DAAD) 1990.

ألمانيا من نزح إليها من الأجانب لأسباب سياسية أو لاكتساب العيش.

وتطرّق المؤتمر إلى ما هو معروف بدراسات البلاد الألمانية. والحقيقة أنّ هذا المجال يضمّ عدّة مواضيع، ومعروف أنّ الاهتمام بها هو أكبر لدى طلاّب الألمانية في الخارج منه لدى طلاّب هذه المادّة في ألمانيا نفسها وفي البلاد الناطقة بالألمانية. وقد خصّص المؤتمر لجنة للنظر في كيفيّة تدريس هذا الموضوع في دول شمال إفريقيا، تعرّضت بصورة خاصّة للقوالب الجامدة والأفكار المبتذلة التي علقت بمفهوم الطلاّب العرب للسياسة الألمانية قبل الوحدة وبعدها، ومفهومهم للتاريخ والثقافة الألمانيين. وقد اتّفق المؤتمرون على تعزيز الجانب النظري في تدريس هذه المادّة بالمغرب العربي.

هذا، وكان من بين المحاضرات الاحدى والثلاثين التي ألقيت في هذا المؤتمر أربع عشرة محاضرة، أي حوالي النصف، في الأدب الألماني. وهذا يُظهر من جديد أنّ الأدب الألماني لجزءٌ هامّ لا يستغني عنه المباشر للدراسات الألمانية، سواء في حقل التدريس عمل أم في حقل الأبحاث. وعالجت المحاضرات الأربع عشرة مواضيع أدبية شتّى، منها ما كان مخصّصا للأدباء ومنها ما كان مخصّصا لفروع أدبية معينة، ومنها ما عرض لموضوع قديم جديد، موضوع العلاقة المتبادلة بين الأدب من ناحية والأوضاع الاجتماعية من ناحية أخرى. وكما حصل في مؤتمر الرّباط، فقد عرض في برلين أيضا عدّةُ مؤتمرين للأسفار وأخبار بعض الرحّالة وما تضمّنته تلك الأخبار من معلومات حول العلاقات بين ألمانيا وبلاد المغرب العربي، منها العلاقات الثقافية والفكرية ومنها أيضا علاقات عملية ذات طابع عامّ. وبيّن المحاضرون في هذا الموضوع، كما بيّنت النقاشات اللاّحقة، أنّ اتّصال الألمان من رحّالةٍ ومغامرين ببلاد المغرب العربي في القرن التاسع عشر قد صاحبه كثير من سوء الفهم وخطأ التقدير وقلب الحقائق. ولم يوضّح المؤتمر الخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية للخلاف الأيديولوجي بين الشرق والغرب وقتذاك، لكنّ بعض المؤتمرين رأى اتّصالا بين تحيّز الألمان في القرن التاسع عشر ضدّ المغرب العربي وبين التصوّرات الخاطئة عن هذه البلاد التي يحملها اليوم عامّة السيّاح.

ومن جهة أخرى قدّر المؤتمر إنجاز اللغويّين من أعضائه أحسن تقدير واحتفل بهم أجمل احتفال، إذ هم أتوا بأفضل النتائج في المجالين النظري والعملي. من ذلك ما أجروه من أبحاث موسّعة في النحو الألماني، والصرف، والأساليب اللغوية، وما هو معروف لدى الخبراء بالفونولوجيا. ونجح هؤلاء اللغويّون في ربط أبحاثهم بالجوانب الاجتماعية واللغوية الخاصّة ببلاد المغرب العربي، وكذلك بالجوانب الخاصّة بتدريس اللغة الألمانية في هذا البلاد. ونشير هنا إلى أنّهم تعرّضوا إلى ما يسمّى بلغة الأجانب، أي إلى الطريقة الخاصّة التي تستخدم كثيرا في مخاطبة الأجانب.

عرض مؤتمر برلين لمجالات كبيرة ثلاثة: الأدب واللغة ودراسات البلاد الألمانية. واتّسم كلّ من هذه المجالات أثناء العرض والنقاش بسمتين أساسيّتين:

أولاهما أنّ علماء اللغة الألمانية المغاربة لا يتطرّقون إلى ما يتطرّقون إليه من مواضيع الدراسة والبحث في هذه اللغة وآدابها إلاّ نظروا إليها بمنظار حضارتهم وآدابهم ولغتهم وتعاملوا معها على ذلك الأساس.

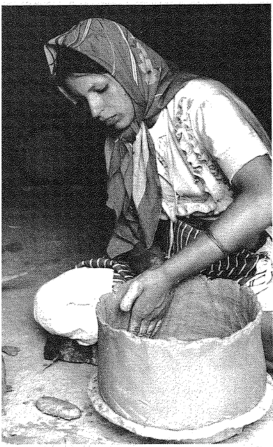
وثانيتهما أنّ علم الدراسات الألمانية في المغرب العربي مرتبط، لا محالة، بالعلاقة العامّة بين ألمانيا والعالم العربي وما تتعرّض له هذه العلاقة من الاضطراب والتأزّم. وهكذا يصبح من مهامّ المهتمّين بهذه المادّة أن يعملوا - إلى جانب أبحاثهم العلمية - على زيادة التعارف وتوطيد الصلة بين الجانبين العربي والألماني.

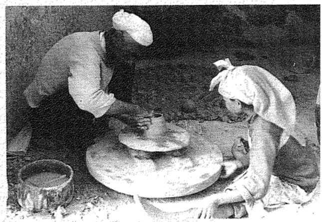
وفي الجملة، فقد أتاح مؤتمرا «الدراسات الألمانية في المغرب العربي»، مؤتمر الرّباط ومؤتمر برلين، فرصة لتبادل المعلومات بين علماء اللغة الألمانية من مغاربة وألمان. كما مكّن المؤتمران علماء هذه اللغة من تونسيين وجزائريين ومغاربة من تعرّف بعضهم ببعض. أمّا المؤتمر القادم فقد دعا إليه علماء الألمانية الجزائريون، سيُعقد في الجزائر العاصمة في خريف 1991. ومن المقرّر أن تكون «القضية القومية» موضوعا عامّا لمؤتمر الجزائر، بعد أن دار النقاش خلال المؤتمرين السابقين في إطار واسع. وما من شكّ في أنّ القضية القومية موضوع يهمّ العرب والألمان كليهما. ●

الأديب تانكريد دورست يحصل على جائزة بوشنر لعام 1990

حصل تانكريد دورست Tankred Dorst عام 1990 على جائزة غيورغ بوشنر التي يمنحها المجمع الألماني للغة والشّعر الذي مقرّه بمدينة دارمشتات. وتبلغ قيمة هذه الجائزة ستّين ألف مارك.

ولد تانكريد دورست في تورنغن، وهو مترجم وأديب وكاتب مسرحي مشهور. وفي الحفل الذي صاحب منح الجائزة، ألقى الناقد غيورغ هينزل كلمة نوّه فيها بتانكريد دورست. ثمّ ألقى هذا الأخير بدوره كلمة، أطلق فيها العنان لخياله، وأرسل خواطره تحوم حول قصّةٍ كتبها بوشنر ولم يبلغنا منها إلاّ اسمها «أريتينو». فما عسى أن يكون محتوى مخطوطة هذه القصّة الضائعة؟ تخيّل دورست أنّ شخصا مجهولا احتوى على المخطوطة ودفعها لمحامٍ في زوريخ وطلب إليه أن يطبع القصّة ويسوّقها. أمّا القصّة فيراها دورست تدور في البندقيّة، مدينة الماء والجرذان؛ وبطلها «أريتينو» يهزأ من رجل أبله يطوف بين قصور المدينة المتعفّنة منذرا بالكوارث وبزوال للعالم قريب. ويضحك منه أريتينو ويغرق في الضحك، وهو جالس على كرسيّ، فيغصّ بالضحك ويقع ميتا.





رحلة إلى الفخّارين في المغرب

معرض في متحف الفخّار بمدينة لنغرفاهه

ريغينه غروس

سافر الأستاذ روديغر فوسّن وفريقه العلمي إلى المغرب مرّتين : في 1980 و 1987 . وفوسّن هو أستاذ من هامبورغ متخصّص في دراسة العادات الشعبية . وقد زار مع فريقه أقصى البقاع في المغرب وأقاموا فيه في الجملة اثني عشر شهرا وجمعوا معلومات مفصّلة حول الخزافة المغربيّة ذات قيمة ثقافية وحضارية عالية .

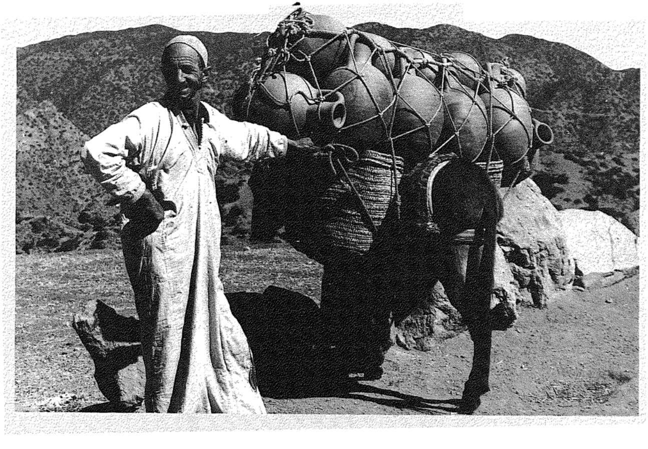
وقد عاد فوسّن وأصحابه من المغرب بحصيلة وافرة، منها ثلاثة آلاف من أنواع الآنية، وعُدَدٌ كثيرة وأدوات من المعامل المغربية، وأكثر من أربعمائة فيلم وثائقي عن طرائق عمل الفخّارين المغاربة ومحيطهم .

وكانت هذه الحصيلة المادّة التي أخذ منها متحف الخزافة بمدينة لنغرفاهه لإقامة معرض ناجح في خريف 1990 . وقد شمل العرض نحو خمسمائة من القطع الخزفية والأدوات ومائة من الصور الكبيرة، نقل جميعُها الزائر إلى عالم الخزّافين المغاربة والخزّافات الذي يرجع بعض طرائقه الإنتاجية إلى فجر التاريخ . وقد عالج المعرض بأقسامه الأربعة عشر تلك الطرائق الإنتاجية، وأساليب العمل والتسويق في الخزافة المغربية، ومجالات الاستخدام لأصناف آنية الفخّار التي مازالت واسعة الانتشار في المغرب . وقد عاين فوسّن وأصحابه في القرى النائية بجبال

المغرب طرائق في صناعة الفخّار قديمة جدّا، تناقلتها الأجيال قرونا وقروناً دونما تغيير. ففي بعض جبال الريف، مازال النساء صانعات الفخّار يعملن على طريقة من عصور ماقبل التاريخ: يشكّلن الجرار باليد، ولا يتّخذن من آلة إلاّ قرصا من الفخّار وزبل البقر الجاف يجعلنه قاعدة. ويستخدمن كذلك طريقة عتيقة جدّا لشيّ القطع الخزفية بالنار، فهنّ يكدّسن القطع، بعد تشكيلها، في حفرة ويحطنها بالأغصان اليابسة ويغطينها بالزبل الجافّ. وكم كانت دهشة العلماء الألمان عندما لاحظوا أنّ درجة الحرارة في مثل تلك الأفران تصل إلى نحو ألف درجة مئوية! ولاحظوا أيضا أنّ ركام الرماد من حول الأفران قد بلغ مع الأجيال حجم الرّبى في بعض قرى الفخّارين. أمّا في مناطق الأطلس والواحات التي في جنوبها فالرجال هم الذين يتعاطون الخزافة. وعاين فريقَ هامبورغ في هذه المناطق أيضا وسائل إنتاجية عتيقة جدّا. ومع أنّ الفخّارين في الأطلس والواحات يعرفون المخارط، إلاّ أنّهم لا يستخدمونها لسحب قطعة الصلصال في تشكيل بدن الفخّارة، وإنّما يشكّلون باليد، على الطريقة التقليدية، ويقصرون استخدام المخرطة على تشكيل بعض الأجزاء. وقد ألفت نظرَ العلماء الألمان حذاقة الفخّارين المغاربة وسيطرتهم على طرائق إنتاجية كثيرة يقرنون بعضها إلى بعض بكلّ مهارة. كما ألفت نظرهم أنّ مخارط الخزف في الأطلس مجعولة في التراب بحيث لا تتجاوز الحذّافة حجم صحن عادي.

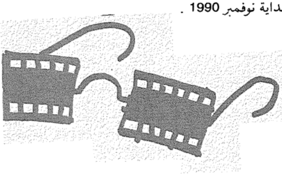
هذا، وجعلت تقاليد المغرب الخزافة من خصائص النساء في شمال البلاد، بينما يتعاطاها الرجال في الجنوب. ويخرج عن هذه العادة ـ كما لاحظ العلماء الألمان ـ جماعات في الشمال الغربي من مدينة فاس. هنالك يعمل الرجال والنساء في الخزافة سويّا.

ولا بدّ لنا أن نشير هنا إلى كلّ ما يحمله عمل العلماء الألمان من قيمة علمية وحضارية. فقد سجّلوا بأمان وضع الخزافة المغربية في وقت باتت هذه الحرفة التقليدية مهدّدة بالزوال بفعل منتجات البلاستيك الرخيصة والصاج والمطّاط التي ملأت الأسواق في شمال إفريقيا وجعلت تجبر دُور الخزافة على إيقاف الإنتاج واحدة بعد أخرى.



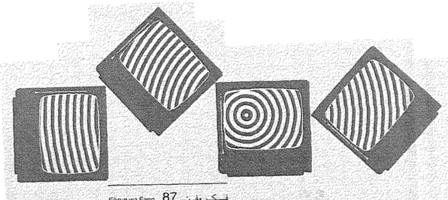
المخرج كورت هوفمان يحتفل بعيد ميلاده الثمانين

يُعَدُّ كورت هوفمان من بين كبار المخرجين الألمان وأكثرهم نجاحا. ولد بمدينة فرايبورغ ونشأ ببرلين. وهو ابن مصوّر الأفلام المشهور، كارل هوفمان. تعلّم كورت هوفمان صنعة الفيلم من أصولها. وكان أوّل ما أخرج فيلم «جنّة العزّاب» في 1939. وبعد الحرب، عمل ابتداء من 1947 في الإعداد والتسجيل، ثمّ ما لبث أن عاد إلى الإخراج. وكانت أكبر نجاحاته في أعوام الخمسينات، إذ أخرج أفلاما نذكر منها: «ثلاثة رجال في الثلج»، و«أذكر بيروشكا كثيرا»، و«اعترافات الدجّال فيليكس كرول»، و«مطعم في منطقة شبيسآرت» و«نحن الأطفال المعجزة». وهي جميعا أفلام خفيفة مرحة جعلت اسم هوفمان مقرونا بالجودة والإتقان. ولم ينقطع نجاح كورت هوفمان إلّا في آخر الستينات بعد أن ظهر له أفلام واسعة الرواج مثل «قصر غريبسهولم» (في 1963)، و«البيت الذي في زقاق الشبّوط»، و«العالم بخير في السابعة صباحا» (كلاهما في 1968). وقد حصل كورت هوفمان على جائزة لوبيتش وجائزة الفيلم الألماني الاتحادي؛ وكان احتفاله بعيد ميلاده الثمانين في بداية نوفمبر 1990.



نَامْ جون بايك يحصل على الخاتم القيصري

نَامْ جُونْ بَايْك من أصل كوري، وُلد بمدينة سيول في 1932. وهو موسيقي ورسّام ونحّات وناقد واسع الشهرة، يُعَدّ بحقّ «أبا فنّ الفيديو». وهو يعيش منذ 1976 في مانهاتن. وسيقام له معرض في خريف هذا العام 1991 بمدينتي بازل، وزوريخ، ثمّ سينتقل ذلك المعرض إلى دوسّلدورف وفيِنّا ولايبزيغ وموسكو. وحاز نام جون بايك جائزة الخاتم القيصري لعام 1991 التي تمنحها مدينة غوسلر، يتسلّمها في شهر أكتوبر. والجائزة هي نسخة في الذهب لخاتم القيصر هاينريش الرابع مركّبة في حجر الزبرجد. وقد مُنحت هذه الجائزة ابتداء من 1975، ونذكر ممّن حصل عليها: هانري مور، وماكس إرنست، ويوزيف بويس، وكريستو، وفي العام الماضي أنزالم كيفر.



أولاف ميتسل يحصل على جائزة آيسنر الجديدة

بدأت مدينة ميونيخ تمنح جائزة كورت آيسنر. وأوّل من حصل عليها أولاف ميتسل، وهو نحّات ورسّام من برلين. تبلغ قيمة الجائزة عشرة آلاف من الماركات. وتمنحها مدينة ميونيخ إحياء لذكرى كورت آيسنر الذي اغتيل في عام 1919 بميونيخ، وكان من حزب الاشتراكيين الديمقراطيين وأوّل رئيس وزراء في بافاريا. أمّا أولاف ميتسل، فمُنح الجائزة تقديرا لمنحوتاته التي يعرض فيها للمشاكل الحالية ككره الأجانب والإرهاب والعنف، ويعالجها معالجة فنّية. هذا، وقُرّر منح الجائزة سنويّا.

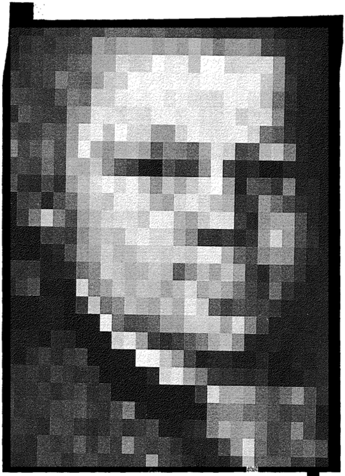
ندوة للفنّ والفلسفة في مدينة شتوتغارت

زعم هيغل مرّة أنّ «نهاية الفنّ هي بداية علم الجمال». وعلى عكس هذا كان موضوع الندوة التي انعقدت بمدينة شتوتغارت واستمرّت ثلاثة أيّام، وعنوانها: «هل نهاية علم الجمال بداية الفنّ؟». وعلى كلّ حال، تركت علامة الاستفهام هنا مجالا للأخذ والعطاء. وقد ساهم في هذه الندوة الدولية فنّانون وفلاسفة من فرنسا وألمانيا وإيطاليا والولايات المتّحدة. وفيما يلي عرض شديد الاقتضاب لبعض ما نُوقش في ندوة شتوتغارت:

آخيل بونيتو أوليفيا، وهو من ميلانو، يعزو الأزمة التي حلّت بالفنّ التطبيقي منذ سنيّ السبعينات إلى جملة الأزمات التي تحيط حاليّا بالمفاهيم والقيم. من هذه الأزمات أزمة الماركسية، وأزمة علم التحليل النفسي، ثمّ ما حدث بعدهما من أزمة في مفهوم التقدّم، بل في مفهوم المعقولات نفسها. ويرى آخيل أنّ ألوانا من التعبير الفنّي جديدة وكثيرة قد نشأت بعد أن اطّرح الفنّانون أفكار حركة الطليعة حول التجريبية. وتسعى هذه الألوان التعبيرية الجديدة إلى العودة إلى تقاليد الفنّ وماضيه. ويعتقد آخيل أنّ هذه الحركة ستشتدّ وستشمل تيّارات من شرق أوروبا.

وكان من رأي جون بيار ديبوست أنّ الفنّ المعاصر يتميّز بتنوّع، لم تشهده أيّ فترة أخرى. وأنكر أن يُنظَر إلى الأساليب الفنّية والتيّارات نظرة التعصّب والجمود، وطالب بتوسيع النقاش حول الفنّ ليشمل وسائل الإعلام والنقّاد، فلا يبقى مقتصرا على التحف الفنيّة من حيث هي معروضات تُشترى وتُباع.

وكان هانس ديتربار، وهو أستاذ للفلسفة بمدينة فينا من مؤيّدي «الفنّ الفلسفي». وعارضه في الرّأي جوزيف كوسوت من نيويورك ووهو خليفة الأستاذ زوند ربورغ في أكاديميّة الفنون بشتوتغارت. واستشهد برأي هيغل أنّ مكان المعرفة ليس هو مكان الحقيقة.



مسابقة «موتسارت» لعام 1991 في التأليف الموسيقي

فاز المؤلّف الموسيقي يُوسُوفُونْغ بالجائزة الأولى في مسابقة «موتسارت 1991» للتأليف الموسيقي، وهو كوري في الثامنة والعشرين. وقد نظّم هذه المسابقة جمعية أصدقاء الموسيقى في فينّا ووزارة التعليم النمساوية. وحصل يوسو فونغ على الجائزة لتأليفه «فنتازية فيغارو»، وهي قطعة لثمانية عزّافين بالنفخ. هذا، وبلغت المساهمات في هذه المسابقة ثلاثة وستّين تأليفا موسيقيّا، استلمتها اللجنة من ثماني عشرة دولة. وكان من شروط المسابقة ألاّ يكون المساهمون بلغوا السادسة والثلاثين. وجاءت ألمانيا على رأس الدول من حيث عدد المساهمين، ساهم منها ثلاثة عشر. وبلغت قيمة الجوائز في الجملة ما يعادل 58500 مارك. ومن المقرّر أن تُعرض كلّ التآليف الموسيقية في حفلات عامّة.

DEUTSCHE LITERATURGESCHICHTE
Von den Anfängen bis zur Gegenwart,
Metzlersche Verlagsbuchhandlung,
3. Auflage 1989, Stuttgart

تاريخ الأدب الألماني
من أوّله إلى حاضره
دار النشر :
«متسلرشه فرلاغس بوخهندلونغ»،
الطبعة الثالثة، 1989 ، شتوتغارت،
622 صفحة

صدرت في 1989 الطبعة الثالثة المنقّحة من «تاريخ الأدب الألماني من أوّله إلى حاضره» التي تضمّنت بصورة خاصّة ما وصل إليه البحث الأدبي حتّى الآن من معارف واستنتاجات. وضع الكتابَ مجموعةٌ من المؤلّفين المتخصّصين، وبذلوا فيه كبير الجهد حتّى جاء راقي المستوى، غزير المادّة، شيّق الأسلوب. يقرأه القارئ فيتمتّع ويستفيد. والكتاب شامل في عرضه، يتناول تاريخ الأدب من الشعر الجرماني الوثني إلى الأدب في جمهوريّة ألمانيا الاتّحادية، والجمهورية الألمانية الديمقراطية والبلاد الأخرى الناطقة بالألمانية.

وهذا عرض مقتضب، بالترتيب التاريخي، للمراحل التي مرّ بها الأدب الألماني، كما شرحها الكتاب: اتّسمت أوّل مرحلة يعرض لها الكتاب بالشعر الوثني وشعر القبائل الجرمانية. وكان ذلك الشعر بسيطا خاليا من العوامل الجمالية، مخصّصا في الأساس للطقوس السحرية. وأشهر ما وصل إلينا من ذلك الكلام المقفّى تعويذتان تعرفان «برُقَى ميرزبورغ»، لم تدوّنا إلّا في القرن العاشر، أي في وقت متأخّر جدّا عن العصر الذي كان فيه ذلك النوع من الشعر متداولا.

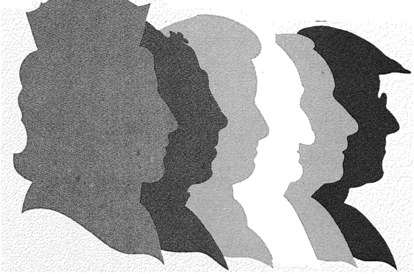
وجاء عصر تجوال الشعوب، فالتقى أقوام الألمان في تلك الحقبة التاريخية الطويلة بأقوام أُخَرَ وتعرّفوا جوانب من الحضارات المتقدّمة، فنشأ الشعر الملحمي الذي وصل إلينا منه ما وصل في هيئة قصص وأساطير. فمن هذه الأساطير:

- أسطورة ديتريش الممثّلة للشعر الملحمي الغوطي الشرقي وأشهر ما فيها قصيدة هيلدبراند.
- معركة هيرمان ذات الشعر الملحمي الغوطي الغربي.
- قصيدة «نيبلونغن» القصصية وما فيها من الشعر الملحمي البورغوندي. وكان للملك شارلمان عمل ضخم في دعم الأدب، وفي تدوينه خاصّة. وقد تولّت الأديار معظم أعمال التدوين في عصر النهضة الكارولنجية كما تولّت أعمال الترجمة من اللاّتينية واليونانية، مواصلةً حركة الترجمة الرائعة التي ازدهرت في مدارس طليطلة وغيرها من مدارس الأندلس.

وفي عهد ملوك شتاوفر، استمدّ الشعر مادّته من منبعين: من تراث الفرسان الصليبيين، ومن شخص القيصر فريدريش بربروس الذي جعلته الأساطير الشعبية مثالا «للملك العادل المحبّ للسّلم». ونشأ في القصور شعر قصصي، فيه الغزل وفيه مفهوم الفروسية كما كان في القرون الوسطى. أمّا منثور القصص الأدبي، فلا نعثر عليه إلّا ابتداء من القرنين الثالث عشر والرابع عشر.

وقد أخذ النظام الإقطاعي في التدهور، فانتقلت عندئذ مراكز الأدب إلى قصور الأمراء وإلى المدن والجامعات.

وفي الفترة التاريخية التي شهدت إحياء الآداب القديمة في ألمانيا اخترع يوهنّس غوتنبيرغ (1397-1468) الطباعة بالحروف المنفصلة المتكرّرة الاستخدام؛ وهو اختراع لم يدرك الناس أبعاده الفكرية والسياسية إلّا ببطء. لكنّ نتائج هذا الاختراع العملية ما لبثت أن ظهرت: ظهر نوع من الأدب جديد، «أدب المناشير» الذي يستعمل الكلمة



سلاحا والذي نذكر مارتين لوتر من أبرز ممثليه في عهد الإصلاح البروتستانتي.

ويعرض الكتاب بإسهاب للتجديد والإصلاح الأدبيّين في عهد الباروك وما استتبعهما من أنواع جديدة ظهرت في الأدب: من الشعر الغنائي إلى الرواية السياسية. وظهر مع أدب التنوير وأحلامه الرواية «البرجوازية» النازعة إلى النقد الاجتماعي. وقد تركت النظريات الأدبية القوية في ذلك العهد أثرها في المسرحية الدرامية وفي كتب الأطفال والشباب.

ويأتي الكتاب إلى الحقبة ما بين ثورتي 1789 و 1830 التي كان للأدب فيها دور فريد. وكانت حقبةً جدُّ مثمرةٍ، يمكن تفسيرها ـ إلى حدّ ما ـ على أنّها تفاعل مع الثورة الفرنسية أوردّ فعل إزاءها. ومع أنّ هذه الحقبة لم تخلُ من المشاكل الأيديولوجية، فإنّها ارتقت بالأدب إلى قمم معلومة، فكان «عهد الأدب الألماني الكلاسيكي والرومانتيكي»، وكان «عهد غوتة وشيلّر»، و«عهد ازدهار الشعر الألماني» الخ... واتصلت الحركة الأدبية خلال القرن التاسع عشر بأكمله بالحركات السياسية اتّصالا مطّردا. ولم يكتفِ الأدباء ـ من كتّاب ومؤلّفين مسرحيين ـ من أن يعرضوا في أعمالهم للتغيّرات التي أحدثتها السياسة في المجتمع، بل ناضلوا أيضا من أجل أن يكون الرأي حرّا والكلمة صريحة، وهو نضال لم ينته إلى هذا اليوم.

ومن أشمل التحاليل في هذا الكتاب ما جاء في الفصول المعالجة للفترة ما قبل ثورة مارس ـ وهي من 1815 إلى 1848 ـ ولما يسمّى بفترة التأسيس التي بدأت في 1871. وانتقل التحليل تدريجيّا إلى الأدب في عهد جمهورية فايمر، ثمّ إلى الرايخ الثالث ـ عهد النازية ـ وما طرأ فيه على الأدب من تشتّت. كما تناول الكتاب الأدب الألماني في الهجرة بالشرح والتوضيح، ونقل لنا التوتّر الذي كان بين التعبيرية والنظريات الأدبية المناهضة للفاشستية وتصوّرات الواقعية الاشتراكية. ويعالج الفصلان الأخيران في الكتاب تطوّر الأدب تطوّرا مختلفا تمام الاختلاف في الدّولتين الألمانيتين منذ تأسيسهما. كما يعرضان للنزعات الأيديولوجية وأدبيّات اليسار في ألمانيا الغربية، وثورة الطلبة في 1968. وينتهي الكتاب بالإشارة إلى ما يمكن وصفه بالتقاءٍ بين الأدبين الألمانيين شرقا وغربا.

●●●

«ALLAH IST GANZ ANDERS»
Enthüllung von 1001 Vorurteil über die Araber,
Sigrid Hunke
Horizonte Verlag, Bad König, 1990

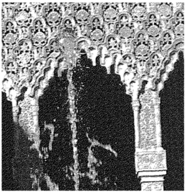
«ليس الله كما تزعمون» ـ تفنيد ألف فكرة وفكرة متحيّزة ضدّ العرب
سيغريد هونكه
دار النشر: «هورتسونته فرلاغ»، باد كونيغ، 1990، 142 صفحة

سيغريد هونكه مؤلّفة غنيّة عن التعريف، اشتهرت خاصّة منذ

المؤلّفة سغريد هونكه

1960 بكتابها «شمس الشرق تسطع على الغرب» الذي طبع منه مليون نسخة. وقد صدر لها في خريف 1990 كتاب آخر بعنوان «ليس الله كما تزعمون»، تساهم فيه سيغريد هونكه «مساهمة حازمة وشجاعة في إصلاح الرأي الغربي» الذي لم يتمكّن إلى الآن من أن يتحرّر من أفكار لا تكاد تحصى متحيّزة ضدّ العرب وموروثة من القرون الوسطى، ليست إلّا أكاذيب ملفّقة ومغالطات تاريخيّة.

وتعزو سيغريد هونكه إلى صدمة نفسية عميقة العجز المتّصل إلى الآن لدى الغرب المسيحي عن النظر إلى العرب والإسلام نظرة موضوعية، وتقول: «لا يستطيع المصاب بصدمة نفسية أن يعالجها ويبرأ منها إلّا إذا حلّلها وتبيّن أسبابها». وليست الأكاذيب والمغالطات التي ذكرنا نابعة من العداوة وحدها بين الغرب المسيحي و«الكفرة» أو بينه وبين أعداء بلاده، فقد كان له في التاريخ أعداء كثيرون. وإنّما ترى سيغريد



هونكـه أنّ تلك المغـالطات عائدة في الدّرجة الأولى إلى حملة الحقد المنكرة واللاأخـلاقية ضدّ العرب والمسلمين التي بدأت في 1095 ميـلاديـا بدعـاء البـابـا أربـان الثـاني إلى الحـرب الصليبيـة، واستمـرّت تلك الحملة تزرع الحقد وتنمّي البغضاء.
وخـرجت حشـود الفرسان المسيحيين إلى بلاد الشـرق بعـد أن أُقنعـوا بأنّ «الـله قد اصطفـاهـم لينـصّـروا المسلمـين أو ليبيـدوهم». لكنّ الله نصر المسلمين، ولم يرجع إلى الغرب من فرسانه إلاّ خُمسهم تقريبا، رجعوا صغـار النفس منهـزمـين. كان ذلـك مصـدر الصّـدمـة ومنبع الأذى الذي أصـاب الغـرب في كبريـائـه وشعوره بالعـزّة والاستعلاء. وتحوّلت الصّدمة إلى أزمـة نفسيـة، لم تتخلّص منهـا المسيحية الغربية إلى الآن. وما زالت هذه الأزمة تحدّد موقف الغرب من العرب.
ولفقت على هذا الأسـاس الأكاذيب والمغـالطـات التـاريخيـة، وكم هي كثيرة! وهـاك بعضـا منهـا: تعصّب المسلمـين، وازدراءهم للتّقدّم، ونشر الإسـلام بالحـديد والنّار، ووتحريض الإسـلام على الحـرب، وحـرق المسلمـين مكتبـة الإسكنـدريـة، واضطهـاد المـرأة في الإسلام، وإنقاذ الغرب على يد شارل مارتيل في تور وبواتيه.
تفضـح سيغريد هونكه في كتابها هذه المغـالطات ومثيلاتها؛ تحلّلها وتفنّدها واحدة واحدة بالبرهان والحجّة.

●●●

DAS KAMEL MIT DEM NASENRING
Salem Alafenisch
Unionsverlag, Zürich, 1990

البعير ذو الخزام
سالم الفانش
دار النشر «أنيونس فرلاغ»،
زوريخ، 1990، 180 صفحة

سبق أن تعـرّف جمهـور القـرّاء من البـلاد الناطقة بالألمانية بسالم الفانش عن طريق مجموعته القصصية «أزواج جدّي الثـماني» التي كتبنـا عنهـا في عددنـا رقم 50. وكان كتابا ناجحا، شيّق السرد، ظريف الأسلوب، نقلنا إلى عالم البـدو في صحـراء النقب، وروى لنـا بعـضـا من الـقـصص الطـريفـة حول أحد شيوخ قبائلهم، وشيئـا غير قليـل عن حياتهم البسيطة الجميلة. وصدر مؤخرًا للفانش كتاب آخـر عنـوانـه «البعير ذو الخزام» يدور حول بدو الـنقب هو الآخـر، لكنّـه ليس مواصلة للقصص الطـريفـة، وإنّما هو عرض مُؤلم للنكوب السياسية التي أَلَمّت في القرن العشرين بالبدو العائشين في تلك الصحراء.
يشمل الكتاب أربع قصص، بعضها متّصل ببعض تاريخيا، ومُكملٌ إيّاه في تسلسـل الأحـداث. تمثّـل كلّ قصّة مرحلة من المراحـل السيـاسيـة التي تعـاقـبـت على فلسطـين في هذا القرن، وتدور القصص الأربع حول قبيلة التيـاهـة ومـا نابهـا من نائبات، وحـول مصـير بعض أفرادها، ومنهم صاحب ذلك البعير ذي الخزام، عبد الله الذي يتوه بين الجبهات. ويعمد الكـاتب إلى الرموز والخطاب المباشر والـردّ وأسـاليب السرد المأخوذ جميعها من أسـاليب البـدو، حامـلا القـرئ على تأمّـل المأزق الـذي انتهت إليـه الحالة السياسية.
ونـلمس تنـاقـضـا ملفتـا بين لين الأسلوب الـذي يسـرد الفـانش به الأحداث وبين ما يتعرّض له البدو في المنـاطق المحتلّة من اضطهـاد الجيش الإسـرائيـلي إيّاهم؛ ويصل الفانش بهذا التنـاقض إلى التأثير في القارئ.
ويستطيـع القـرّاء ذَوو الاطـلاع أن يربطوا العلاقة بين ما يقرءون في قصّة «الحـمار العـالم» وبين ما حدث للهنود الحمـر من جرّاء السياسة الأميركية في القـرن التـاسع عشر. وقد سبق هذه القصّـة إشـارات إلى السيـاسـة التي اتّبـعـهـا الأتـراك والإنكليـز إزاء فلسطـين. فيصبح الشبه واضحاً بين تشـريـد الهنود الحمـر وإبادتهم وبين سيـاسـة الترحيل المطّرد لبدو صحراء النقب وتقسيم أراضيهم.
ويخـرج القـارئ بالانطبـاع أنّ البـدو محكـوم عليهم تاريخيا بأن يكونوا أوّل ضحيّـة للقـوى الاستعـمـاريـة. فهم يفـقـدون أراضيهم ويُـرحَّلون إلى منـاطق جدبـاء. وهـذا ما شكـاه في قصّـة «الـزائـر الأزرق العينين» شيخ الـقـبيلة إلى المنـدوب السـامي

البريطاني إلى فلسطين. لكنّ شكواه ظلّت بلا جدوى. ونحن نرى أنّ بدو النقب مازالوا إلى الآن يقاسون من التشريد، وهم مهدّدون اليوم بصورة خاصّة بعواقب سياسة الهجرة اليهوديّة المكثّفة. ولعلّ سوء الأوضاع هو الذي جعل سالم الفانش يكاد يفقد الأمل في قدرة الإنسان على التعلّم من أخطائه ويفضّل عليه الحيوان في هذا المجال.

بيتر هوفمايستر

●●●

FANTASIA
Assia Djebar
Unionsverlag, Zürich, 1990

فنتازية
آسية جبّار
دار النشر «أنيونس فرلاغ»،
زوريخ، 1990 ، 327 صفحة

ظهر في 1990 بألمانيا ترجمة لكتاب آسية جبّار الذي عنوانه «فنتازية». وتذكّر هذه الرواية بالفيلم الذي أنتجته آسية جبّار في 1977 للتلفزيون الجزائري، وكان عنوانه «نوبة النساء بجبل شنوه». و«نوبة»، ها هنا، تكون بمعنى نفر من العزّافين يعزفون الواحد تلو الآخر، أو هي تناوب لقطع موسيقية من خمسة فصول. وجاء كتاب «فنتازية» كأنّه هذه النوبة، مقسّما خمسة أقسام لها تأثير الألحان المتعاقبة، كما قال الأديب المغربي الطاهر بن جلّون. وتعطي آسية جبّار، في كتابها هذا أيضا، الكلمة للنساء، وتجعلهنّ يتكلّمن الواحدة بعد الأخرى، فيصفن الأضرار التي تركتها حرب التحرير الجزائرية في أنفسهنّ وعائلاتهنّ. تدور أحداث القصّة، في الدرجة الأولى، حول مصير نساء وفتيات مرتبطات بحضارتهنّ ارتباطا قويّا، ثمّ يصرن في مرحلة من حياتهنّ حائرات في أمرهنّ: فمرّة خاضعات ومرّة على التقاليد والعائلة ثائرات. وقد عرضت آسية جبّار في أفلامها وروايتها لهذا الموضوع غير مرّة، مبرزة منه، كلّ مرّة، جوانب معيّنة. وحصلت هذه الأديبة في عام 1989 على جائزة الأدب من المركز الكنائسي الذي بمدينة فرانكفورت. تفتتح آسية جبّار كتابها بسيرة امرأة جزائرية بدأت تتحرّر من القيود التقليدية، وقد تأثّرت في سنيّ صباها أشدّ التأثّر بالحرب الجزائرية الأولى (1830-1871). تصف المؤلّفة بلغة قوية ومثيرة علاقة تلك المرأة بأبيها: كان معلّما صادقا في عمله، يسعى إلى رفع الجهل عن الناس بالوسائل التربوية المتوفّرة وقتذاك. ومع أنّه كان يتقبّل كثيرا من المفاهيم الغربية التي أتى بها المستعمر إلى الجزائر، فإنه كان يتصرّف أحيانا طبقا لأساليب التربية التقليدية كما كانت في الرّيف الجزائري. وعلى هذا النحو كانت علاقته بابنته، مع أنّه مكّنها من دراسة واسعة وجعل لها من حرّية ربط العلاقات الاجتماعية ما يزيل عنها كآبة العيش في الأوساط المغلقة. وتنتقل آسية جبّار في كتابها إلى جزائريات أخريات لم تكن جدّاتهن أو أمّهاتهنّ خرجن من بيوتهنّ أو مارسن نشاطا غير النشاط المنزلي. لكنّ بناتهنّ أولئك ساهمن مساهمة واسعة في حروب التحرير الطويلة وقدّمن للمجاهدين شتّى أنواع الدعم والمساعدة إلى أن فازت الجزائر بالاستقلال. وكثيرا ما كان الفرنسيون يبطشون بهنّ أبشع بطش، وصفت آسية جبّار بعضا منه وصفا دقيقا مؤثّرا. من ذلك التقتيل الذي حصل في القنطرة بالقرب من وهران، أو إفناء قبائل بأكملها بمنطقة جبل نقمارية في يوليو 1845، أو تعذيب المجاهدين من نساء ورجال في مستغانم وفي تنس حيث حوّل الفرنسيون خزّانات الماء الرومانية سجونا حشروا فيها الوطنيّين.

ومن يقرأ الكتاب يطّلع على وثائق تاريخية لضبّاط فرنسيين، أمثال بيلسيي وسانت أرنو، عن النهب الفضيع لمدن بأكملها، مثل البليدة وقسنطينة، وعن موجات الإعدام السنيعة. ويعلم القارئ أيضا أنّ الفرنسيّين لم يكونوا في حملاتهم الانتقامية المزعومة يُبقون على الأطفال ولا على النساء؛ تصرّفوا كما تصرّف الأميركان في فيتنام! وكانت النساء الجزائريات وقتئذ مهدّدات أحيانا من جانب آخر: من بعض جيرانهنّ الذين يرغمهم الفرنسيّون بالتعذيب على الوشاية.

الكتاب من أوّله إلى آخره عرضٌ لشجاعة المرأة الجزائرية واستعدادها للتضحية. ولكن، ماذا جنت من شجاعتها في حرب التحرير وتضحيتها؟ لا نراها اجتنت من شيء ذي شأن، بل على العكس: لقد ازدادت وطأة التقاليد كلّها بعد العهد بحرب التحرير، هذه التقاليد

الأديبة آسية جبّار

التي تجعل للمرأة دورا في العائلة لا تتخطّاه.

لم ترد آسية جبّار لكتابها هذا أن يكون من الدراسات الاجتماعية والسياسية، وإنّما أرادت أن يكون عملا أدبيا يعطي صورة صادقة عن التحوّلات الكبيرة في حياة النساء ونداء لهنّ بألاّ يقبلن بكلّ شيء وبأن يحملن رجالهنّ على أن يروا فيهنّ قرينات لهنّ نفس الحقوق، لا نساء عاكفات على خدماتهم.

بيتر هوفمايستر

•••

DIE SCHATTENKÖNIGIN
Assia Djebar
Unionsverlag, Zürich, 1990

الملكة المستترة
آسية جبّار
دار النشر «أنيونس فرلاغ»،
زوريخ، 1990، 215 صفحة

هذا أحدث كتاب لآسية جبّار نُقل إلى الألمانية. وهوذو طابع اجتماعي، تجري أحداثه في الإطار المدني العصري بالجزائر التي تعاني اليوم ركودا في نموّها الصناعي، وتشهد من ناحية أخرى مساهمة متزايدة للمرأة في النشاط الاقتصادي. والنساء المعنيات ها هنا هنّ المنتميات إلى الطبقات المتوسّطة والغنية، اللاّئي حملن الشهادات العليا من طبيبات، ومدرّسات، ومديرات، وغيرهنّ من المثقّفات. وما من شكّ في أنّ اندماج المرأة في الحياة الإنتاجية، كما هو حاصل في الجزائر، يستتبع نضالا من أجل حصولها على مزيد من الحقوق المدنية. وما هذا إلاّ مظهر من مظاهر الرقيّ الاجتماعي. وما من شكّ أيضا في أنّ نضال المرأة هذا يبعثر الأوضاع السائدة في العائلات التقليدية ويحطّم منها ما يحطّم، لتنشأ أوضاع جديدة أسلم. فهذه سنّة الحياة التي لا مردّ لها.

تجري إذن أحداث هذه الرواية في ذلك الوسط من الطبقات المدنية الميسورة التي تشهد تغيّرا في الأوضاع التقليدية. وتصف لنا آسية جبّار بأسلوبها الشيّق محاوَلة تقوم بها امرأتان للتخلّص من القيود التقليدية التي يفرضها نظام قد آثر الرجل على المرأة في كلّ المجالات:

أسماءُ التي طلّقها زوجها تبحث له عن زوجة جديدة لأنّها تريد أن تختار المرأة التي تقوم مقامها في بيت زوجها السابق الذي احتفظ بأبنائها. ويقع اختيارها على هاجلةَ لكنّها لا تدري أنّ أسماء اختارتها. ويتزوّج الرجل هاجلة. لكنّ السعادة لم تُكتب لهذا الاقتران، فبعد أزمة طويلة وأليمة، تثور هاجلةُ فتنبذ الحجاب وتخرج سافرة.

وتروي لنا آسية جبّار في كتابها بدقّة الضغط السيكولوجي الذي تعانيه شابّات النساء من جرّاء إلحاح أمّهاتهنّ عليهنّ في أن يطعن أزواجهنّ ويقمن بما يطلبونه منهنّ من الواجبات. فهؤلاء الشابّات هنا يكنّ ضحيّة لتربية أمّهاتهنّ اللاّئي يتصرّفن إزاهنّ بموجب ردّ الفعل الناتج عن الإحباط والخيبة. لا تشير آسية جبّار في كتابها إلى ما قد تكون غاية هذا النزاع بين الرجل والمرأة المستهلك لطاقات كبيرة، كان أولى أن تُصرف في مجالات أخرى. وعلى كلّ حال، سينقضي زمن طويل حتّى تصبح المرأة مساوية للرجل في الحقوق، شريكة له وكفءاً أمام القانون وفي المجتمع وفي العائلة.

رواية آسية جبّار شيّقة من حيث محتواها ومن حيث أسلوبها. تتميّز لغتها بالرشاقة والدقّة، وعرضها بالبساطة وبالانتقال السريع في الأحداث أحيانا، ممّا يجعل قراءتها شيّقة.

بيتر هوفمايستر

FRIEDRICH HÖLDERLIN
Ausgewählte Gedichte
Arabische Übersetzung von
Fuad Rifka
Dar Sader, Beirut, 1989

قصائد مختارة لهلدرلن
مترجمة إلى العربية
فؤاد رفقة
دار صادر، بيروت، 1989

نشرت دار صادر البيروتية في 1989 قصائد مختارة للشاعر الألماني فريدريش هلدرلن، ترجمها إلى العربية الأستاذ فؤاد رفقة. وجاء هذا الكتاب في 192 صفحة مقسّماً ثمانية أقسام ومحتويا ثمانين قصيدة. ولكن، من هو هلدرلن؟ يُعرّف به الأستاذ رفقة في ظهر الكتاب باختصار فيكتب: ولد الشاعر هلدرلن في 20 آذار 1770 في لاوفن، ألمانيا. بعد ثلاثة أعوام من ولادته مات والده. تلقّى دراسته الابتدائية والثانوية في مدارس الرهبنة في دنكندورف وماولبرون. سنة 1788 التحق بجامعة توبنغن لدراسة اللاهوت، وهنا تعرّف إلى كلّ من هيغل وشبلينغ. وفي عام 1794 سافر إلى يينا حيث استمع في جامعتها إلى فيشته. عاد بعد ذلك إلى فرانكفورت، ثم انتقل إلى هومبورغ حيث تعرّف إلى إسحاق سينكلير الذي صار اقرب رفاقه. وفي عام 1806 سقط هلدرلن في ليل المرض العقلي، وبقي في ظلمته حتى موته في توبنغن في السابع من حزيران 1843. وقد سبق للأستاذ رفقة أن نقل إلى العربية قصائد لهلدرلن قبل ثمانية عشر عاما، ثم أعاد النظر فيها، كما كتب في المقدمة، *للأسباب التالية:*

- للابتعاد عن حرفيتها قدر الإمكان، مع الإبقاء على شمولية التجربة الشعرية وأعماقها.
- لتشفيف لغتها وتبسيطها، فتصير بذلك أكثر إضاءة وشعرية.
- لتصحيح أخطائها المطبعية، وربما المضمونية في غير مكان.
- لإسقاط بعض القصائد منها وإضافة البعض الآخر إليها.

وهذا كله لتسهيل الوصول الى أجواء هذا الشاعر. غير أنّ هذه المحاولة تصطدم ببعض الصعوبات:

- غموض مقاطع في بعض القصائد يجبر الترجمة على الاقتراب من الحرفية، وهذا الاقتراب يؤدي أحيانا إلى ما يشبه النثرية.
- الاتّجاه إلى جو هلدرلن يفترض بالقارئ معرفة وافية بموقفه الحضاري. وهذا الموقف يتلخص بصراع داخلي بين التحامه بأرضه وتراثه الجرماني وبين حنينه إلى العالم اليوناني القديم. إنّه أشبه بسفينة راسية في مينائها، بينما أهدابها على أطراف الأفق. أو هو أشبه بجذور عميقة في عتمة الأرض وصخورها، بينما الجذوع ترتفع إلى سماء بلا حدود. وهذه الحالة واضحة في قصيدته: نهر النِّكر، حيث يخاطب الجزر اليونانية:

إليك، أيتها الجزر!
إليك ربما يجلبني إلهي الذي يحميني!
لكن حتّى ولو صار هذا
تظلّ نفسي المخلصة تذكر النِّكر
بمروجه الحبيبة وصفصاف ضفافه

وأخيرا، لماذا العودة إلى الشاعر هلدرلن؟ ما معنى الالتفات إليه في *هذا العصر؟ ما العودة إلى هذا* الشاعر رجوعا إلى الوراء، بل خطوة إلى الأمام، إنها خطوة أمامية لأنها تعيدنا إلى الشعر. إنها تعيدنا إلى الشعر، لأنها تنقذنا من أزمة الضيق وتجعلنا نرى أنّ الكلمة الشعرية اكتشاف وتأسيس. في قصيدته «ذكرى» يقول هلدرلن:

لكن ما يبقى، يؤسسه الشعراء.

الكلمة الشعرية تؤسس ما يبقى. لماذا؟ لأنّها تنقل لغة السماء إلى البشري، تترجمها وتفتح مناطق جديدة في الوجود.

وهكذا يكون الشاعر جسرا بين السماء والأرض، بين الآلهة والبشر. وفي قصيدته: «تحت الألب مُغنّاة» يقول شاعر الشعر هلدرلن:

وحرّاً أريد، ما يسمح الوقت،
تفسيرك وغناءك
يا لغات السماء كلّها.

●●●

DIE MUSIK IN KURDISTAN
Nour al-Din al-Salhi,
Europäische Hochschulschriften,
Peter Lang Verlag, Frankfurt/M,
1989, 173 Seiten

الموسيقى في كردستان
نور الدين الصالحي
رسائل جامعية أوروبية،
دار النشر: «بيتر لانغ»،
فرانكفورت، 1989،
173 صفحة

صدر في سلسلة: «رسائل جامعية أوروبية» قبل وقت قصير عمل نور الدين الصالحي الذي هو في الأصل أطروحة للدكتوراه بعنوان: الموسيقى في كردستان. والصالحي نفسه كردي مولود بكركوك، ودرس علم الموسيقى، ونظرية الثقافة بلايبزغ، ثم حصل على الدكتوراه من برلين الشرقية. وكان موضوع أطروحته الموسيقى الكردية الحديثة.

وقد أدّت التطورات المعاصرة في مجال الأصوات الموسيقية إلى تشجيع وتعميق البحوث حول الأصوات والمجالات الموسيقية، فأكسبت الباحثين في علم الموسيقى، والموسيقى غير الغربية معرفة أدقّ وأوسع بموسيقى الشعوب الأخرى. وما يزال الاهتمام بموسيقى الشعوب غير الأوروبية، يتزايد لحسن الحظ. لكنّ نور الدين الصالحي يكتب في مقدمة أطروحته مايلي: «يظل على الباحث الغربي في الموسيقى أن يتعمق أكثر فالمعرفة بمبادئ الموسيقى الشرقية ماتزال ضئيلة جدا، والانطباع عن تلك الموسيقى ما يزال يردد بتعبيرات عامة. وما تزال نماذج تطبيقات تلك الموسيقى عند الأوروبيين مفقودة. ولذا فإنّ معالجة أنواع الموسيقى الشرقية بطريقة علمية «ما تزال تجري بشكل تجريدي أو نظري».

أمّا العمل الذي بين أيدينا فإنّه يهتم بالحالة الحاضرة للموسيقى المعاشة عند الأكراد. وكان عملاً شديد الصعوبة في الحقيقة لأنّ الأكراد ما يزالون حتى اليوم يعيشون في المجال الموسيقي في نطاق التقاليد الشرقية القديمة التي تعتمد في تعلم الموسيقى وعزفها على التناول الشفوي، والتوارث الحي. ويستنتج المؤلف في مطالع عمله، أنّه بغض النظر عن الاختلافات التفصيلية في المجال الموسيقي في نواحي كردستان المختلفة، فإنّ الثقافة الكردية ما تزال تملك تراثا غنيا من الفنون الشعبية المزدهرة. وفي الفنون الشعبية بالذات يظهر أسلوب الحياة، والتغييرات الطارئة في الظروف المستجدة ومختلف اللهجات العامية المنتشرة في أقاليم كردستان.

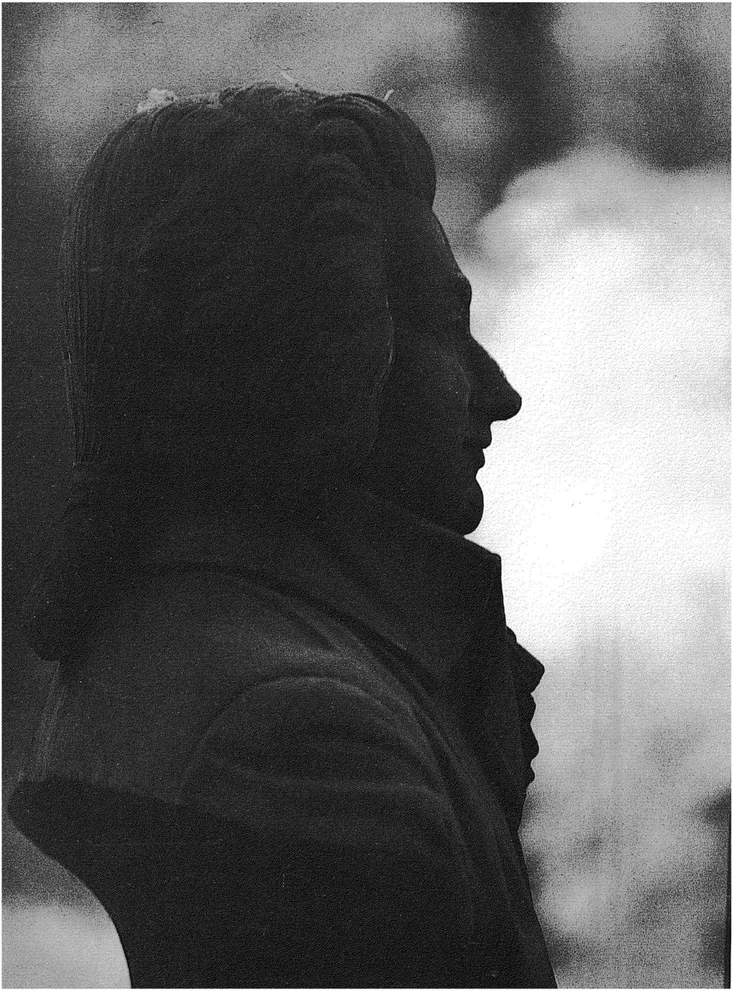
في الفصلين الأول والثاني من الأطروحة يقدم المؤلف نظرة عامة عن كردستان من الناحيتين الجغرافية والبشرية مستعرضاً بإيجاز ثقافتها المادية والروحية وأدبها وموسيقاها الشعبيّين. فالموسيقى الكردية تتميز بأنها شرقية صوتية بحتة. ولتعدد أصواتها وطبقاتها وغناها فإن تدوينها تواجهه صعوبات بالغة. لكنّ المشترك في كل أنواع الموسيقى الكردية قصر نوتتها أو عدم عمقها، وقلة عناصرها المتلائمة، وموافقتها للآلات الموسيقية الوترية في العزف، وضآلة عدد العازفين للمقطع الموسيقي. أما الفقرات الموسيقية فمصحوبة بآلة ضاربة مستقلة عن الأصوات الموسيقية في المقطع المعزوف تقريبا.

ويُعنى الفصل الثالث من الكتاب بمختلف أنواع الموسيقى بكردستان وأقاليمها المختلفة: الموسيقى الريفية، والموسيقى المرتبطة بالطرق الصوفية الإسلامية، والموسيقى الكلاسيكية الكردية، والموسيقى الشعبية الحديثة. أمّا في الفصل الرابع فإنّ الصالحي يذكر مختلف أنواع الآلات الموسيقية، مع شرح موجز لتركيب كل آلة وطريقة عملها. وفي الفصل الخامس يدرس المؤلف مختلف الأنواع الموسيقية أو المقامات الموسيقية الكردية، ويورد نماذج لألحان ونصوص مغناة ملاحظاً السياقات الاجتماعية والسياسية لتلك الأنواع والمقامات. ويأتي الفصل السادس وهو أطول فصول الأطروحة ليدرس تفاصيل الأنواع والمقامات الموسيقية. والفصل مصحوب بتسجيل لألحان، ونماذج نصيّة. وتنتهي الأطروحة بثبت للمصادر والمراجع يبلغ طوله ثلاث صفحات. إنّه أول عمل علمي عن الثقافة الموسيقية الكردية.

●●●

صورة الصفحة اليسرى: تمثال نصفي لموتسارت نحته توماس زيدان

صورة الغلاف الخارجية الخلفية: موتسارت وهو طفل، والرسم هو في الأرجح لبيترو لونتسوني في بداية 1763؛ زيت على كتّان



INTER NATIONES

FIKRUN WA FANN

53